PREZZO DI UNA COPIA LIRE CINQUANTA

SUPPLEMENTO DI «IDEA»
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE
ROMA, – Via del Corso, 18 – Telefono 60-427

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO V – N. 18 – ROMA, 3 MAGGIO 1953

ABBONAMENTO ANNUO L. 2000
ESTERO IL DOPPIO
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia S. P. I. – Roma, Via del Parlamento, 9 – Telefoni 61372 - 68094

Spedizione in abbonamento postale
Gruppo terzo

UN TESTAMENTO SPIRITUALE

Ricorre in questi giorni il trigesimo della morte del prof. Luigi Sorrento, Ordinario di Filologia Romanza nell'Università Cattolica di Milano.

Teneva da 28 anni questa cattedra, alla quale egli giunse come a un approdo delle sue ardenti aspirazioni di uomo di fede e di studio, dopo avere affilato le armi attraverso altre Università italiane.

Si trovò così allineato con i primi e i grandi, che gettarono le basi spirituali e scientifiche del glorioso Ateneo Milanese, più giovane di molti, ma come tutti ricco già di vaste esperienze culturali, che egli aveva acquistato all'estero e in Italia, e che lo avevano rivelato al mondo della scienza come uno dei più preparati nel difficile campo delle discipline filologiche e letterarie.

La sua fu una vocazione allo studio. Il robusto ingegno e l'esuberanza spirituale, spiccatamente siciliana, gli accesero la passione alla ricerca, che fu un po' il tormento di tutta la sua vita, si da conquistare in essa quel posto d'avanguardia, che tenne poi sempre da signore. Il che spiega l'enorme mole dei suoi scritti: cento e più pubblicazioni, articolate tra i più difficili problemi di lingua, di arte e di cultura, che vanno dalle minute indagini di poesia e di testi dialettali agli studi delle tradizioni e delle arti popolari, dalle più rigide e puntuative note di linguistica idiomatica agli ampi saggi critici di scrittori italiani e stranieri (Dante, Petrarca, Leopardi, Molière, Corneille, Mistral, Vigny, Platen), dalle notizie documentarie dell'origine e della diffusione della lingua italiana alle severe formulazioni della *Sintassi Romanza*, l'ultima grande opera (Milano, 1950) del suo vasto repertorio scientifico, la quale chiude degnamente la sua fervida attività di critico.

Discorrere della personalità scientifica del Sorrento e dei principi informatori delle sue idee originalissime, non è più possibile, come neppure dei meriti, che distinsero la sua figura di dotto nei vari cenacoli e istituti culturali, italiani e stranieri, che lo ebbero o Presidente o Membro onorario ed effettivo. Di ciò altri ha forse già scritto o scriverà certamente a suo tempo.

Intendo invece offrire al lettore, quale primizia, una pagina del suo testamento spirituale, carpito indiscrezionalmente nella confidenza con i congiunti, dove io ravviso l'uomo e il Maestro con il segreto della sua alta statura morale, spirituale e culturale. Eccola:

«*... confido nella somma misericordia di Dio e faccio voti che mia moglie e le mie figlie, con le loro famiglie, vivano una vita morale e religiosa, quale hanno vissuta nella nostra casa, certo che così rimarranno unite fra loro e con me nella Fede e nella preghiera, e che contribuiranno, con l'esempio e con le opere, all'avvento del pieno e benefico Regno di Cristo sulla terra e alla diffusione della Fede e dottrina cristiana nelle anime cieche, tribolate, o disperse e ansiose. Si ricordino mia moglie e le mie figlie e tutti i parenti e gli amici che quanto faranno in questo senso, sia idealmente che materialmente, sarà una consolazione per la mia anima, la quale, cadendo e risollevandosi, lavorando e pregando, dubbiando e credendo, soffrendo e gioiendo nella vita terrena, ha trovato tutte le risposte alle proprie domande; tutte le soddisfazioni e speranze ai propri ideali, tutti i conforti ai propri dolori nella dottrina e nella Fede cristiana*».

Commentare questa pagina, di schietto sapore autobiografico, significa sciuparla. E' rivelazione di un'anima, che ha sentito il problema della Fede come conquista di mente e di spirito e lo ha posto a base di ogni sua aspirazione e felicità. Di così si illumina e si comprende molta parte dell'attività dell'uomo e dello scrittore. Quell'ansia alla ricerca del vero, che sempre e dovunque (anche nella polemica) egli portò nelle sue escogitazioni scientifiche e filologiche, quella pensosità meditativa, che caratterizzava sovente i suoi gustosi conversari, quel condurre spesso la stessa lezione accademica a toni moralistici e riflessivi, era un bisogno del suo spirito, che intendeva comunicarsi nella pienezza della sua integrità religiosa. E gioiva (e la gioia gli trapariva da quegli occhi limpidi e scintillanti di vita interiore), tutte le volte che si era sentito «qualcuno» per gli altri, in una generosità, che amava darsi, per essere intimamente goduta. «Con l'esempio e con le opere»: come egli seppe fare, Presidente dei Laureati Cattolici milanesi per più anni, come volle che «per l'avvento del pieno e benefico Regno di Cristo sulla terra» fosse per così dire, mobilitata tutta la sua famiglia nei diversi settori — e per di più ai posti direttivi — dell'Azione Cattolica di Milano.

•

Per questo egli fu Maestro nel senso pieno della parola. Noi lo ricordiamo quando le sue lezioni erano un rapimento spirituale. Ma anche quando il male cominciò a fiaccare le sue robuste e ancor giovanili energie, la sua parola conservava intatto il segreto del suo cuore. Fino agli ultimi giorni di vita volle essere condotto in classe, e confidava agli amici di sentirsi meglio tutte le volte che poteva trovarsi in mezzo ai suoi studenti. Tornava a casa soddisfatto. I suoi «ideali, i conforti al proprio dolore» egli li trovava lì, nella «Fede cristiana», che aveva saputo dargli «tutte le risposte alle proprie domande»; anche a quella della «morte», che venne silenziosa e amica, a svelargli il mistero di quella «Verità», per la quale «lavorando e pregando, dubbiando e credendo, soffrendo e gioiendo» aveva vissuta la sua feconda e fervida giornata terrena.

Benedetto Riposati

SOMMARIO

SIMULACRI E REALTÀ

MAMMA LIDIA

Mamma Lidia è la segretaria di un ex maestro elementare, Bernardo Sayerce. Le vicende però hanno alquanto modificato le loro condizioni: l'ex maestro oggi è uno dei successori del Messaggero dell'Eterno, e cioè di quell'Alessandro Freytag che fondò le Chiese del Reame di Dio, avendo trovato in Matteo e Malachia il segno della sua missione. Pareva che non dovesse morire, colui che si faceva chiamare Messaggero promesso, Servitore fedele e prudente: *pareva che dovesse regnare su tutta la terra, (e un immortale ce la poteva fare). Senonchè il 18 luglio 1948 la morte sciolse il contratto e lo invitò a seguirlo.*

L'ex maestro elementare il Sayerce, non ebbe che il fastidio di trovarsi un nome e la successione fu assicurata. Si battezzò Fidèle Berger e annunziò che la segretaria passava al rango di Maman. «Annunzia ai discepoli che il Signore ha costituito nel Tabernacolo un nucleo costituito dal Berger e dalla Maman» La coppia mistica parlò dinanzi a 15 mila fedeli ai quali ingiunse come primo dovere di amare il nucleo del Tabernacolo».

Il Vescovo di Angoulême dovè mettere in guardia i cattolici della sua diocesi contro la coppia mistica e i suoi adepti. Il che significava che qualsiasi genere di furfanteria può trovare credito anche fra quelli che furfanti non sono.

UN BEL PASSAPORTO

Paragonate il passaporto ischeletrito che le polizie di oggi rilasciano ai cittadini, a quello che la polizia dello Scià di Persia rilasciò a Giovan Battista Tavernier, celebre viaggiatore, vissuto nel secolo XVII.

In nome di chi viene rilasciato il passaporto a costui? In nome di colui al quale «l'universo obbedisce, del padrone del secolo, del Luogotenente delle Aquile». Tutti, Vittoriosi e gran Signori, Giudici giusti, e Visirs, Commessi e Conservatori; tutti gli ornamenti del reame, non si azzardino a molestare il mercante Tavernier, dato che questo mercante ha donato al Luogotenente delle Aquile «infinite belle cose». E quei Ricevitori di Palazzo, non pretendan nulla da colui che ha trovato alto grado di benevolenza presso il Kragon (nome simbolico e figurato dello Scià), non gli chiedano denaro o altro presente, ma lo aiutino, lo onorino, gli facciano buona accoglienza e lo lascino andare dove vuole.

Questo impone «la luce dell'Universo».

Il Luogotenente delle Aquile, in ciò dissimile dai nostri luogotenenti dei passeri, quando apriva le mascelle le chiudeva agli altri. Invece mascelle di luogotenenti e mascelle di ricevitori, oggi, si aprono su un'unica cerniera.

FILOSOFI DISFATTISTI

In un curioso saggio dell'inglese Coates sulla crisi della persona umana, trovo allineati tra i disfattisti Heard, A. Huxley e Koestler. Noti gli ultimi due, meno noto il primo che precipita verso le mistiche indiane più disincarnate. Ascesi e contemplazione, ma considerate come delle mere tecniche, che salveranno automaticamente il mondo.

Questa diversione verso l'orientalismo solamente per illusorio inganno può essere ritenuta valida conversione. Di questo arcobaleno lo Huxley ha fatto il tempio del suo estetismo, nel quale nè acutezze nè culture di tutti i ruscelli riescono a dare ali per un volo religioso. Più sincero di tutti il Koestler perchè ha vissuto e sofferto nella sua carne l'esperienza marxista, ma perchè più sincero, accasciato in un pessimismo profondo e in una amarezza disperata. Ed è appunto questo pessimismo sincero che rivela quanto stravaganti siano quelle fughe verso l'oriente salvatore, verso quelle mistiche in cui l'uomo è votato alla disfatta ineluttabilmente. Ha quindi avuto ragione il Coates nel mettere sotto la stessa insegna del disfacimento i tre pensatori succennati. E' davvero strano che ogni epoca muti nome all'ateismo di cui è vittima. Oggi, ad esempio, l'ateismo si chiama «umanesimo», e porta come insegna il rifiuto di ogni rivelazione e quindi misconoscimento radicale del Mistero dell'Incarnazione.

C'è dunque da meravigliarsi se da tante filosofie l'uomo esce pesto, malconcio, disperato?

Varius

● E' uscito il primo numero della rivista «Dialoghi», bimestrale di letteratura, arti e scienze, diretto da N. F. Cimmino.

La nuova rivista dimostra di avere interessi prevalentemente letterari; tuttavia, ponendo la indagine culturale come fondamento alla comprensione dei problemi della letteratura, dà ampio spazio allo studio di argomenti filosofici, storici, scientifici.

Difatti nel suo editoriale dichiara di voler attendere alla revisione critica della cultura dall'Umanesimo ad oggi, per poter poi addivenire ad una valutazione dello spirito contemporaneo e dei valori che lo caratterizzano.

Hanno collaborato al primo fascicolo (che contiene fra l'altro quindici lettere inedite di Gabriele d'Annunzio), Paolo Brezzi, Marcello Camilucci, Lorenzo Giusso, Bruno Nardini, Antonino Pagliaro, Aldo Vallone.

La rivista si pubblica a Roma, in fascicoli di ottanta pagine, ed ha sede in via Barberini n. 47.

● Una riuscita manifestazione artistica e culturale è stata organizzata, recentemente, dalla «Dante» di *Villach* con la partecipazione di un folto pubblico e di 80 bambini frequentanti i corsi di lingua del Comitato. Durante la manifestazione un gruppo di bambini ha recitato in italiano poesie e dialoghi vari ed ha interpretato alcune canzoni italiane. Negli intervalli una piccola orchestra ha eseguito un programma di musica operistica italiana. La riunione è terminata con una breve prolusione del dott. Pacher il quale, dopo aver ringraziato gli intervenuti, ha messo in rilievo i vincoli di amicizia che per mezzo della «Dante» vanno stringendosi tra l'Italia e i popoli delle diverse nazioni.

IL «SEGNO VIVENTE» DI PAGLIARO

I problemi più attuali della linguistica, e sopratutto i problemi teorici che la linguistica solleva sono stati riproposti da Antonino Pagliaro in forma tersa e artisticamente espressiva, in questo recente volume *Il segno vivente* (Ed. Scientifiche, Macchia, Napoli). In un linguaggio che contrasta a grande sbalzo con quello tristemente ermetico, irto di parole irsute e minacciose, in uso nella maggioranza dei prosatori universitari. Solo qua e là la cultura degli Atenei tende fra noi a ridiventare linguaggio parlato e socievole come in Francia ed Inghilterra e ad abbattere i cancelli di ferro spinato e una sdegnosa separazione dai volghi.

Nella dottrina linguistica di Pagliaro si percepisce la controspinta di talune troppo entusiastiche idealità. A tratti, tenendosi conto degli anelli intermedi, si crederebbe a una parziale rielaborazione per la dottrina del reinvertimento dell'esistente nell'ente; è il rinverdimento della tradizione biblica della Torre di Babele, e della corruzione di un linguaggio primitivo scioltosi nella molteplicità degli idiomi discordi; e la prevalente equiparazione del linguaggio a simbolo — con spinte alla Bergson — dualismo tra intuizione ed espressione nel linguaggio, e la sua forzata convenzionalità, limite avvertito da ogni artista della tirannica costrizione, tendenziale ricorso all'ineffabile o ad una indefinita fusione delle arti auspicata da Wagner, sbarra la via alla concezione troppo entusiastica del linguaggio come creazione e veramente la tesi realista del linguaggio, come l'intero sistema, pecca di incondizionata fiducia nella forza espansiva dell'uomo, a cui il senso comune — questo terribile ragionatore — oppone le sue periodiche, perentorie smentite. Oppone le sue smentite sopratutto alla forma di dionisiaco umanesimo che ha adottato in Italia negli ultimi 50 anni. Ma non è meno vero che il linguaggio è un ponte lanciato verso la società del genere umano, verso un termine assoluto, verso l'affermazione dei valori dell'intravista infinità? Le confuse ed irte allitterazioni primitive non sono diventate linguaggio della grande poesia e della grande tragedia? Le concezioni liriche e utilitarie del linguaggio — siano pure quelle messe in voga dalla scuola di Vienna — resteranno stigmate da perenne insufficienza. La stessa insufficienza cento volte additata in Lucrezio, quando si fa derivare *utilitas* dal mero bisogno economico, l'invenzione delle arti umane. E che trasportata in sede di musica, conduce alla disperata impresa di mostrarci Beethoven o Wagner impegnati in una bizzarra e disperata gara di emulazione con il gorgheggio degli uccelli, il mormorio dei ruscelli e gli scrosci delle cascate. No. Sulla via della *utilitas* non si perviene a spiegazioni valide del linguaggio come di nessuna spiritualità umana, la parola presuppone l'idea, ed un'idea universale, molto più vasta dei singoli oggetti simboleggiati.

•

Questo volume ripropone in termini, volutamente sdegnosi dell'orrido gergo accademico, alcuni temi essenziali della filosofia del linguaggio. Eterno rompicapo delle dottrine evoluzionistiche che fanno procedere lo psichico dallo inerte, il complicato dal semplice. Lo evoluzionismo — dottrina antica e ristampa moderna che fa procedere dalla *utilitas* e cioè dal bisogno biologico — l'intera civiltà umana, trova in questo volume una flagrante confutazione. Senza schierarsi con gli ontologi, Pagliaro afferma però la piena originalità dell'invenzione umana attraverso la parola. «E' fatto accertato, egli scrive che, proprio nel divenire del linguaggio, lo assunto evoluzionista, secondo cui il complesso viene dal semplice non si applica poichè le lingue primitive presentano di solito strutture più complesse di quelle delle lingue di cultura. Nella catena evolutiva manca un anello, quello che precede immediatamente l'uomo. Vanto o no, è un fatto che l'uomo parla. E questa sua vena del suo parlare è così abbondante, che, con la complicità della radio il mondo è inondato di parole, e alla fine gli animali, anche quelli delle foreste più fitte, dovrebbero pure imparare». Ciò nonostante per Pagliaro, l'*homo faber* antecede l'*homo sapiens*. Prima di filosofare, bisogna vivere, scriveva Bergson a rendere comprensibile la sua dottrina della esteriorità dell'intelligenza fabbricatrice con l'intuizione. E a una simile dottrina, appaia pure dura a quelli che identificano il linguaggio con la poesia e che con Vico e i romantici coniarono la nozione di primitivi parlando per metafora e per favole sature di sublime poeticità poichè dilettanti del linguaggio epistolare, va oggi affermandosi sempre più diffusamente. L'uomo primitivo conteneva con se il poeta, ma non era poeta egli stesso; nel linguaggio, il bisogno di una intesa convenzionale superò il calore immaginoso. Le due tesi sono esse inconciliabili? Ed è poi così poetico il linguaggio dei primitivi immaginato da Vico? Il discorso è troppo lungo per affrontarlo di sfuggita. Pagliaro insiste sul carattere di necessità vitale del linguaggio. «L'uscire da sè, l'obbiettivarsi un qualsiasi modo delle cose, importa la necessità di rappresentare. L'appartenere al mondo della fisicità rende impossibile l'obbiettivazione per sè e per gli altri. Il costume del segno linguistico che avvia alla fondazione della lingua risponde all'esigenza di interpretare un complesso di suoni articolati come portatore di un significato. La istanza d'interpretazione di un qualsiasi dato reale in rapporto alle reazioni emotive che determinano nelle coscienze costituisce un denominatore comune della lingua e del mito». Ma necessità vitale non è intesa come salvaguardia biologica bensì come spiritualità e storicità. Dire obbiettività equivale a dire universalità e dove si dà universalità non si danno più soggetti empirici (individui o popoli, ma uno spirito universale).

Pagliaro, che ha congenita mentalità filosofica, risolleva in questo libro e chiarisce in forma trasparente una quantità di problemi appassionanti ed incessantemente dibattuti, rapporti fra originalità e convenzione nello sviluppo delle lingue, rapporto della lingua alla comunità parlante, rapporto della coscienza collettiva alle evoluzioni linguistiche, fissità o fluidità, purismo o innovazione, sviluppo e morte delle forme. Come pochi altri scrittori, Pagliaro sa trasportare e riassorbire in considerazioni di ordine universale questioni specifiche e tecniche. Direi che la sua originalità consiste nell'allargare continuamente l'orizzonte, consuetamente ristretto e troppo particolare dei dibattiti glottologici. Egli non è affatto un glottologo nel senso consueto della parola, cioè un classificatore di fatti, ma un filosofo della lingua. La postulata unità vichiana di filologia e di filosofia, sia pure con cautele ignorate al genio della Scienza nuova, si rinnova in lui. Un vero glottologo non può essere che uno storico: infatti nessuno specchio è più della lingua, rivelatore delle vicende e delle oscillazioni della coscienza di una nazione, dei suoi amori e delle sue avventure. Il destino delle lingue è storico *durch und durch*: da questo punto di vista, la linguistica romantica non sarà mai superata. La dottrina linguistica idealistico-romantica ha però il dovere di essere meno sbrigativa, di non sopravvalutare, nella lingua la creazione continua, di interpretare altresì quanto vi ha in esse di convenzione e di artificio, di non rigettare a priori gli accertamenti della sociologia e dell'etnografia, che ci rivelano quanto di gregario, di immobile, di *routinier* si alberga nello spirito stesso, pure, è l'abito storicista-idealista a suggerire a Pagliaro le sue tesi più brillanti. Così egli può scrivere nel saggio intitolato *Locutio secundaria*: «La lingua comune è la espressione di una coscienza unitaria comune, la quale può essere culturale in senso vasto, come lo fu in Italia nel 300 e in Germania con Lutero, e può essere politica come avvenne per le attuali lingue nazionali; in essa si ha sempre un fattore volitivo. La storia di una lingua riflette nelle sue vicende i gusti, le inclinazioni, le passioni di un popolo, le sue crisi politiche. Ed è innegabile che popoli dal genio avventuroso ed espansivo hanno coniato, ad esempio, lo spagnuolo, un repertorio linguistico più vivace e vasto di popoli più o meno sedentari; la convenzione linguistica stessa è un momento della creatività, ed anche la riforma della lingua francese prodottasi nel secolo XVII esprime un determinato atteggiamento storico, l'irrigidimento unitario, cioè, che prevalse sotto il governo di Richelieu; la lingua tedesca dell'epoca di Lessing tende a modellarsi sulla nervosità e agilità francese, e ad incorporarne i termini, così come la lingua posteriore alla «guerra di liberazione» tende ad affrancarsene: nella stessa Italia — fa notare acutamente Pagliaro — la voga di oltre Alpe si attesta con speciale energia verso la fine di quel secolo XVIII che ebbe anima cosmopolita. In una parola, le lingue riflettono nella loro fase matura il prevalere degli indirizzi mentali che deperiscono e muoiono quando decadono e deperiscono gli atteggiamenti ed ordini spirituali che le hanno fatte vigoreggiare: così il latino decade, anche come lingua scientifica, quando il complesso di idealità che trovava nel latino classico o medioevale compiuta espres-

Continua a pag. 5.

Lorenzo Giusso

IL FOSCOLO IN INGHILTERRA

Quando Ugo Foscolo si trasferì a Londra nell'autunno del 1816 era un uomo che aveva ancora di che sperar bene dalla vita. Nel paese scelto a dimora d'esilio (ormai lontano il ricordo della facile e passeggera polemica contro l'*Italia avara*) avrebbe potuto rifarsi un'esistenza dignitosa, di uomo libero, in tutto conforme alla considerazione in cui lo tenevano gli eletti e come poeta e come uomo. E in realtà il lavoro che subito intraprese in Inghilterra rivela, sia pure al di fuori del tumultuoso fervore giovanile, un'intensità ed una costanza a tutta prova. Traversie, in quell'epoca, ne dovette incontrare, e non poche: ostacoli di natura economica e soprattutto incomprensioni. Eppure resistette con la pazienza della maturata saggezza, perseverò, si impuntò anche, legato per invisibili fili a quella più inquieta e insieme più dolce immagine di sè, pugnace, volitivo, votato all'azione, che gli veniva in soccorso da anni ormai lontani.

Ma la biografia del Foscolo è troppo piena di tentazioni per non trarre facilmente in inganno ed ancor oggi, come ieri, si affida prevalentemente alla materia aneddotica. Questo accade più che mai nei riguardi di quegli undici anni inglesi, dove la mancanza di una precisa e continua documentazione conferisce maggior lena alle congetture più fantastiche ed attraenti.

Taluni punti di quegli undici anni rimangono tuttora in buona parte oscuri, nonostante che del cammino se ne sia fatto dall'acidulo libro del Pecchio (1830) ad oggi. Sfogliate, ad esempio, i testi scolastici che dovrebbero proporsi come primo intento la moderazione e la cautela. Giunti al Foscolo in Inghilterra, questi testi, tolte poche eccezioni (il Sapegno in primo luogo), anche tra i più autorevoli, sono tutti voltati in un unico senso ed i nostri studenti vi ripeteranno perciò il comunissimo luogo di un Foscolo megalomane e dispersivo, che dà fondo alla dote di tremila sterline della povera figlia Floriana, appena incontrata nel '22, creatura già esitante sull'orlo della vita; di un Foscolo dagli amori irragionevoli (e dov'è mai un ragionevole amore?) se non addirittura folli; vi diranno inoltre di debiti a catena, di nascondigli umilianti scambiando i cari amici per creditori come nel caso di Santorre di Santarosa, di prigionia per insolvenza e via discorrendo.

La strada del romanzo, in simili casi, è quant'altra mai ampia e facile a battersi ed invita quasi sempre alla corsa sfrenata.

Questi maldestri romanzieri vi narreranno, mettiamo, che, prima ancora di imbattersi nella figlia, il Foscolo assunse, in qualità di cameriere, tre ragazze inglesi, una più bella dell'altra, bassa e volgare immagine delle divine Grazie vagheggiate da vent'anni e più, e che il suo segretario e traduttore Mister Graham osò corteggiargliene una. Il poeta si adirò, indusse l'altro al duello alla pistola e poi, sceso sul terreno, scansò dapprima i colpi dell'incauto rivale e scaricò quindi la propria arma generosamente in aria.

Queste ed altre sciocchezze si raccontano dai biografi intorno al Foscolo uomo, esagerando fino all'estremo, al punto cioè da farne un decadente *ante litteram*, quei difetti da cui neppure vanno esenti molti uomini di ben minore levatura. Nè si tralascia la descrizione, quanto mai pittoresca, della villa, il famoso *Digamma Cottage*, costruita — si ripete — con i denari della figlia e con un proprio gruzzolo: una fabbrica di tre corpi, addobbata principescamente. E si aggiunge, a riprova di questa megalomania, che i fornitori non poterono essere soddisfatti tanto che il poeta finì, per un tal motivo, in prigione.

Lo stesso Sapegno, pure osservando che, a proposito del Foscolo in Inghilterra, « si suole troppo spesso insistere... sulle sue umane debolezze », aggiunge che queste « si rivelano in forme anche più vistose e gravi in questo scorcio estremo della sua esistenza ».

Siamo pienamente d'accordo con l'insigne storico là dove giustamente sottolinea le sue osservazioni concludendo che non si tiene conto dello sforzo ostinato del Foscolo: « un lavoro tutto nuovo, e spesso ingrato per lui poeta; volumi e articoli per riviste di critica e non di rado di divulgazione, compiuti fra mille difficoltà e disavventure, con il continuo assillo delle scadenze e lo spettro della miseria incombente. Eppure da quel travaglio vennero fuori, fra l'altro, quei saggi con cui si inaugurava la moderna critica italiana ».

Un così vistoso esempio di vita romantica, più vistoso di quello alfieriano per la costrizione alla lotta quotidiana, per la diversa condizione sociale, ha insomma sempre invogliato ed anzi spronato i biografi al romanzo.

Non neghiamo nel Foscolo il compiacimento del gesto, la retorica di certe pose, anche in quegli anni estremi. Ma, sempre, un ritorno deliberato alla più dura realtà, un abbandono sincero alla comprensione del dolore umano, senza gli eccessi giovanili, senza calore di oratoria e senza languori, lo riscattarono da ogni anticipazione decadente riportandolo nei termini concreti di una solida misura umana.

Poteva bene il Foscolo di quegli anni tornare a chiedersi, come nel primo capitolo del « Sesto tomo dell'Io »: « conviene dunque ch'io beva la saviezza nel calice della sventura? », anche senza bisogno di aggiungere: « Sia: quand'io sarò stanco della burrasca, il naufrago sarà sempre pronto ».

Troppo facilmente ci si esime dal considerare che il Foscolo, in quegli anni, lavorò a tutt'uomo, forse con un'intensità mai prima d'allora adoperata, anche se meno scoperta, proprio senza risparmiarsi, e produsse appunto la sua maggiore opera critica a principiare da quei quattro saggi petrarcheschi che alcuni fra i nostri critici odierni più provveduti hanno posto nella loro mirabile luce; e lavorò, infine, con più segreto amore alle « Grazie », il fiore della sua lirica, che è ciò che soprattutto importa.

Nell'ordine delle ricerche biografiche certamente il primo avvio, qualunque che sia, ha un peso che non dovrebbe avere; e vi si aggiunga lo specchietto della contemporaneità, facile ad incantare. Finisce così che su quell'avvio si va affastellando il lavoro successivo. Revisioni, restauri, visuali di diversa angolazione, tutto si attua con una circospezione ed una lentezza che, misurate a quel primo contributo, finiscono poi per meravigliare, specie appunto se quel contributo non fu alieno da risentimenti e secondi fini e maliziosi ammicchi, come quello del Pecchio.

Ora, su questa discussa e ancora ombrata dimora inglese del Foscolo, si è esercitato e si esercita Eric R. Vincent, insegnante di letteratura italiana all'Università di Cambridge, il quale ci annuncia un prossimo volume sull'argomento.

Premettiamo che un tal genere di studi non trova gran credito all'estero. Non illudiamoci. La nostra consuetudine con studiosi e critici stranieri ha finito per aprirci bene gli occhi. Ma il Vincent è uno dei pochi fedeli che batte questa via pressochè solitaria nella vecchia Europa, al di là delle solite generiche conoscenze di un'Italia rinascimentale, cara alle arti figurative ed alla « crudele » (?) politica del Segretario fiorentino.

Ogni contributo che rianimi queste zone quasi deserte, per quanto modesto e limitato esso sia, non può non esser motivo di legittimo compiacimento da parte nostra.

Il Vincent non è più giovane. Studiò, ai suoi tempi, a Oxford; insegnò poi lingua e letteratura italiana a Londra e nella stessa Oxford per passare, nel 1935, alla cattedra di Cambridge.

La sua bibliografia è piuttosto parca: comprende, fra l'altro, la cura di una edizione del « Principe » e di sei saggi di Soffici sull'arte moderna, nonchè alcune diligenti monografie su Gabriele Rossetti in Inghilterra, sui « Sepolcri », su Byron, Hobhouse e Foscolo, ed una lettura dantesca.

La monografia che il Vincent annuncia, sul Foscolo in Inghilterra, è quella a cui tiene di più: il suo più genuino amore, oltre che la sua maggior fatica. E sarà, appena uscita in edizione inglese, tradotta anche in Italia.

Lo studioso assicura di aver riunito, per quest'opera, un materiale considerevole, tra cui varie lettere inedite, e di essere pervenuto talvolta a vere e proprie scoperte. Per questo ci è caro darne, per primi, notizia, pur non potendo prevedere fino a che punto il libro potrà sottrarsi al dominio della semplice informazione. Ma sarà, in ogni caso, un'informazione sommamente utile.

Con la documentazione raccolta dal Vincent verrebbe a cadere la fama di un Foscolo megalomane e dispersivo, estremamente folleggiante nel tempo in cui avrebbe invece dovuto raccogliere le vele par una giudiziosa navigazione.

Lo studioso inglese avrebbe appurato, ad esempio, sulla scorta di precisi documenti, che il *Digamma Cottage* era un'abitazione come tutte le altre, comune anche se civile, e niente affatto fabbricata dal poeta, ma presa più modestamente in affitto. Lo stesso arredo che ne completava il quadro immagi-

Continua a pag. 5.

Felice Del Beccaro

SVOLGIMENTO DELLA LIRICA DI CAPASSO

Ai primi del 1953 la Casa Editrice Liguria (Genova) ha posto in circolazione una nuova opera poetica di Aldo Capasso. Si intitola *Formiche d'autunno*, e reca l'avallo autorevolissimo (uno studio introduttivo) di G. A. Borgese. L'importanza e il valore di questa raccolta erano già stati sottolineati dal « Premio Bagutzani », che ad essa appunto fu assegnato nel 1951.

Tra l'odierno volume di versi ed il precedente (*Per non morire*, Bèrben, 1947) c'è stato un intervallo di circa sette anni. Sarà pertanto proficuo ricercare, tra i due libri, i raccordi, o rintracciarne le fratture e gli eventuali sviluppi. Ancor più utile sarà rifarsi addirittura alle primissime ed ormai lontane prove, con cui così sorprendentemente si fece avanti, più di vent'anni fa, il giovanissimo poeta ligure.

•

L'esordio poetico di lui apparve configurarsi di colpo con singolari lineamenti e con un particolarissimo timbro e colorito che successivamente, per intervenute macerazioni morali e speculative, per sopraggiunte evoluzioni interiori, specie nel Capasso post-guerra, non si erano più ripresentati tali e quali, con quell'identico, e già allora inconfondibile scatto della voce, con quel non so che di suggestività che ad un lettore men che ventenne (colui che stende queste note) appariva annidarsi nel canto di questo poeta poco più che ventenne, miracolosamente emerso d'un tratto, sulla scena della poesia italiana del '900, con una quasi inspiegabile maturità di piglio e di accento. E' la stagione primissima, il cui breve arco è segnato alle estremità da questi due titoli: *Il passo del cigno* (1931) e *Il paese senza tempo* (1934).

In quegli anni, la vocazione lirica del Capasso era apparsa, più che altro, perentoriamente indirizzata verso risultati di impeccabile resa formale, verso mète di robusta e a un tempo articolatissima scansione da cui ogni intoppo della voce fosse energicamente eliminato, insomma verso le soluzioni di uno stile lirico che si rivelasse perfettamente accordato e modulato. Alla sostanza propriamente intesa (al contenuto) non erano fatte che le frammentarie concessioni di una sensitività straordinariamente ubere, e dissipata nella squisitezza (anche per certe figurazioni e spunti di morte) delle sensuali ed estuose impressioni e sensazioni, le quali naturalmente sollecitavano una assai raffinata registrazione, sotto specie di immagini, di analogie, di simboli: in questi elementi *suggestivi* della poesia nuovissima fulgurataniente traducendosi. La ungarettiana introduzione, di cui il primo dei due volumi ebbe a fregiarsi, è da questo punto di vista indubbiamente sintomatica.

Per l'adolescente lettore, ovviamente più incline verso le seduzioni della favoleggiata ed umbratile immaginazione, inebbriato di smarrimenti panici in mezzo alle campagne del suo paese, era stata, questa del primo Capasso, una lettura stranamente esaltante e capziosa, indimenticabile per le magiche evocazioni da essa suscitate per entro quello scenario di ineffabili e misteriose presenze campestri.

Dunque, nel Capasso di allora — alla cui singolarità di lirica pronuncia una fantasiosa ed estremamente vibratile ricettività di lettore giovanissimo poteva porgere attentissimo ascolto ed aderire senza riserve, riconoscentissimo di quel dono — è ormai, oggi, ne soltanto da oggi, quanto mai evidente come gli spontanei interessi poetici si volgessero di preferenza ed indulgessero, in conformità con una consuetudine in quegli anni trionfante, più agli stupori della forma e delle sunnubrate figurazioni immaginose, che non ai riposati indugi della commossa e liricizzata meditazione, alla densità di una materia che urge dentro, ad una rigorosa tematica di *pathos*, che si faccia compatto ed omogeneo organismo di poesia. Era un'incantata tensione dell'immagine ed una quasi-magia della parola, assai più che un interno premere di cose sofferte e sanguigne. La posizione del Capasso di quei giorni, seppure con un personalissimo modo di inflettere e di colorire la voce, non si palesava gran che dissimile da quella degli altri poeti più radicalmente innovatori. Ed in un lettore di più progredita coscienza critica sarebbe potuto affacciarsi il problema impellente di una integrazione, di un'armonia: nel senso di una corposità ed urgenza contenutistica, che si inserisse, generando vigore, in quella *féerie* mobilmente immaginosa e dilettata dalla propria finezza visiva ed auditiva.

Non posso tuttavia passar sotto silenzio che quell'auspicato completamento apparìva pur conseguito in qualche sporadica scrittura, specie del secondo libro. Furono gli istanti migliori, più pieni.

•

L'assai tardivo (rispetto alle date di nascita dei primi due libri) *Per non morire* ci presenta un Capasso che, preoccupato certo da sopravvenuti sommovimenti interni, intellettuali ed affettivi, è tutto inteso e proteso al recupero di una assoluta pienezza tematica, tutto piegato sopra se stesso e sull'intimità della creatura, a sorprendere e a captare la vibrante materia umana, con cui caratterizzare una sua nuova stagione di poesia. Ma lo sforzo è così reciso (può talora sembrare persino volontariamente tenace), è così incalzante ed esclusivo questo perseguire una palpitante umanità di moti, di affetti, di trasalimenti, di sgomenti dell'anima, che l'acquisto, pur in sè encomiabile, ha luogo in notevole parte a scapito di quella stessa accuratezza, politezza e suasiva finezza di eloquio e di ritmiche cadenze, che tanto incanto, in quella sua leggera concitazione perfettamente scandita e in quel suo puro nitore di suoni, mi aveva dato a quel tempo.

Non di rado, infatti, lo straboccchevole affollarsi della materia — emozioni, spunti di pensiero e distese meditazioni, che l'interna agitazione ha di sè improntate — fa gorgo, si raggruma, fino a far quasi perdere di vista, a far tenere in non cale la indispensabile felicità del mezzo espressivo e lessicale, il perfetto *raptus* del respiro musicale: appagandosi il poeta di un annotare troppo diretto, di un linguaggio troppo immediato ed inelaborato (così almeno sembra), al punto di scadere talune volte in durezze di dizione e in inespressive forme di logoro eloquio comune. Da questo lato, poteva sorgere rimpianto e desiderio del primissimo Capasso. Ciò che accade ad esempio — ed ebbe a rilevarlo — a quel finissimo poeta e critico che è Mariano Rugo.

Fu, quella di Capasso nel *Per non morire*, una conquista realizzata ad un prezzo troppo duro. Fu forse, nel suo impeto di scoperta della propria verità via via raggiunta, una conquista piuttosto cieca, se ebbe per buona parte, come corrispettivo, la trascuranza e il sacrificio della suggestione formale. Non fu dunque un'integrazione. Signi-

Continua a pag. 6.

Bortolo Pento

L'UOMO «PRIMITIVO» E L'ETNOLOGIA

La vita dei popoli « primitivi », anche al di fuori della cerchia degli studiosi dei problemi della civiltà, interessa un pubblico sempre più vasto; e l'*etnologia*, ossia la scienza dei costumi e delle civiltà dei popoli primitivi, reclama un posto accanto alle altre scienze che si occupano dell'uomo e del suo mondo. Questa nuova scienza, per tutta la seconda metà del secolo scorso, fu dominata dal concetto evoluzionistico, dalla concezione dell'umanità come una massa omogenea che segue, sempre e in maniera costante, lo stesso processo evolutivo dal basso verso l'alto, in quanto ciò che è inferiore viene prima di ciò che è superiore; il più semplice prima del complesso. A questo periodo di imperante evoluzionismo, tra la fine del secolo e l'inizio del nuovo, è seguito un periodo caratterizzato dalla tendenza storica ed, oggi, il metodo dominante l'etnologia è quello storico culturale. L'etnologia non è più considerata come una scienza naturale ma una scienza spirituale, propriamente storica. Non è la natura ma l'uomo l'elemento che forma la civiltà. Anche se non del tutto abbandonati gli schemi evoluzionistici sono divenuti insostenibili. La teoria dell'evoluzione è stato un ardito tentativo d'interpretazione di una massa enorme di fatti ma esso è andato al di là di quello che può constatarsi scientificamente. Senza poterne dare nessuna prova, l'evoluzionismo ha inteso per « primitivo » non solo le forme originali dell'economia e della tecnica ma anche i fenomeni il più possibile simili a quelli animali, nel campo sociale, etico e religioso. Così ha posto — aprioristicamente — al principio popoli nei quali si riscontravano o solo « si supponevano » comunismo primitivo, promiscuità, cannibalismo, uccisione di vecchi, esposizione di fanciulli, sacrifici umani cruenti, degenerazioni e perversioni sessuali; e la origine stessa della religione si trovava in oscuri sentimenti di timori e di sogni, nell'adorazione dei fenomeni naturali e dei corpi celesti, nel feticismo, nell'animismo, nel culto degli avi, nel totemismo, nella magia e pre-animismo. Il trasferimento dell'ambito di validità dell'idea di evoluzione organica, dal campo del divenire umano a quello dei rapporti storici, è stato un ampliamento che ha portato a errate generalizzazioni, in nome di una dottrina che è soltanto una teoria e non una verità scientificamente accertata. Queste ipotesi sono ormai insostenibili ma di fronte al fatto che, perfino nei libri scolastici e negli schemi che ancora vivono ciecamente trascritti nei quaderni universitari, si presenta come risultato scientifico l'origine dell'uomo dall'animale, sia riguardo allo spirito che al corpo, un noto etnologo tedesco, W. Koppers, della scuola etnologica di Vienna, che ha come principale rappresentante W. Schmidt, ha, nel volume ora presentato da Vita e Pensiero, nella traduzione di G. Di Fabio, « *L'Uomo primitivo e il suo mondo* », ripreso in esame alcune idee largamente diffuse intorno agli « uomini primitivi », per contrapporre ad esse ciò che realmente insegnano le scienze competenti a rispondere e, in particolare, quello che si può ricavare dalle ricerche e scoperte etnologiche.

Un primo risultato della più recente etnologia è che il « primitivo », oggi vivente, qualunque sia il suo aspetto fisico e la razza, sotto l'aspetto spirituale, rappresenta un essere perfettamente umano, di piene capacità intellettuali, con la sola differenza di gradi nello sviluppo formale dell'intelletto. E' stata la scuola del Durkheim ad ammettere un pensiero *pre-logico* nell'uomo primitivo e a dare un fondamento psicologico alla pretesa origine animalesca della spiritualità umana. Ora questa teoria è abbandonata da tutti gli etnologi, che non ammettono che sia mai esistito un « uomo naturale » privo realmente di una cultura. Lo stesso Lévy-Bruhl, che aveva formulato la teoria del pensiero *pre-logico* ha sconfessato la sua teoria riconoscendo che « la mentalità primitiva è uno stato della mentalità umana, della stessa natura di essa ». Non c'è tra i « primitivi » e gli altri uomini una differenza essenziale ma solo di grado. L'uomo « primitivo » nella creazione degli strumenti, dei più antichi utensili, rivela la conoscenza *causale* e la capacità di formare *concetti generali*. E' senza importanza la grandezza e il volume del cervello in rapporto all'elevatezza dello spirito e alla natura dell'uomo. L'etnologia storica concorda con la preistoria nel riconoscere come uomini completi i più antichi uomini che si possono conoscere scientificamente. Essa non conosce l'assurdo *pre-uomo*, completamente animale o semi-animale. L'estensione della dottrina dell'evoluzione all'anima dell'uomo, la derivazione dello spirito umano dal regno animale non può essere presa in nessuna considerazione o l'etnologia ha il diritto di intervenire in questo problema. Se l'uomo abbia derivato il suo corpo dal regno animale, questo è problema che dev'essere risolto mediante l'indagine scientifica; finora ciò non è possibile. Le opinioni di discendenza scimmiesca da antropoidi non sono giustificate a meno di supporre *preominidi*, già tipicamente orientati a divenire uomini, e questa è una possibilità nè vera nè falsa. L'essere umano rappresenta un essere dell'universo vivente separato *ab origine* dal regno animale.

•

Negli ultimi decenni il materiale relative agli *ominidi* si è fortemente arricchito, anche se le affrettate conclusioni hanno ritardato un sereno giudizio sulle nuove scoperte. Il tentativo di ricostruire l'apparizione degli uomini primitivi urta in difficoltà ancora maggiori dell'ordinamento degli avanzi fossili. Spesso si giudica come protomorfo o primitivo ciò che è decadimento e forma degenerata. La primitività può essere un fatto secondario e l'idea della derivazione del superiore dall'inferiore porta spesso all'errore. La successione scimmia-uomo, uomo-scimmia, neandertaliano, uomo attuale non risponde più ai fatti conosciuti. Oggi, anzi, è presa in considerazione da molti specialisti la derivazione delle forme *Anthropus* e *Neandertal* dalla forma radicale della specie *Homo sapiens*. Lo uomo primitivo non aveva caratteri nè pitecoidi nè neandertaliani, era vero « uomo », era *Homo sapiens*, uomo dotato di intelligenza.

Accettato che l'uomo degli strati più antichi e antichissimi dev'essere stato, sotto l'aspetto intellettuale, un uomo completo, in considerazione delle analogie tra gli odierni primitivi e gli uomini preistorici, è naturale ammettere che questi conoscevano una religione. Per i periodi fossili e più recenti della preistoria, la documentazione del pensiero e della vita religiosa non incontra seria difficoltà. Difficile è invece scoprire manifestazioni della religiosità dell'uomo preistorico più antico e antichissimo. E' certo però che non è esistita priorità *temporale* e *causale* della magia nei confronti della religione. Preistoria ed etnologia sono giunte alla stessa constatazione: ciò che è primitivo iniziale e originale creativo deve distinguersi da ciò che è primitivo inintelligibile o degenerato come la magia. La scoperta di una fede etica in un Dio sommo nella cultura relativamente antichissima dell'umanità ha dato il colpo più grave all'ipotesi dell'evoluzionismo scientifico religioso. I risultati scientifici parlano in favore della dottrina di un monoteismo primitivo e, in nessun caso, in senso opposto. Lo schema secondo il quale la religione ebbe principio con l'adorazione di idoli mezzo umani e mezzo animali per passare poi all'adorazione degli dei in forma completamente umana, questo schema, ha scritto il noto storico tedesco Fr. Kern, « è più vicino al livello scientifico di Erodoto che ai risultati delle odierne ricerche ». La credenza in Dio padre non è un prodotto finale ma il principio, il punto di partenza, proprio come si legge nella Bibbia. Ma donde questa antichissima fede in Dio? Manca ancora una risposta soddisfacente, sotto tutti i punti di vista, a questo problema ma, considerando la cosa dal solo punto di vista naturale e richiamando anche il « complesso paradiso e peccato originale » di antichissima e universale tradizione, è naturale ammettere che una qualche rivelazione dovette essere fatta da parte di Dio all'uomo. Non è possibile una dimostrazione apodittica di ciò, ma un indizio legittimo si desume dal materiale scientifico a disposizione e dal contenuto proprio della religione antichissima che siamo in grado di conoscere etnologicamente. Se si trattasse di cognizioni puramente naturali, l'universalità con la quale i popoli primitivi confessano la santità e immutabilità del loro Dio e lo scopo finale del mondo e dell'uomo sarebbe difficile a spiegarsi. Anche in questa scoperta e messa in chiara luce della fede in un Dio padre, presso i popoli etnologicamente antichi e primitivi del mondo, fede e scienza riconfermano la loro unità, molte volte giudicata perduta.

Questo volume del Koppers, se, per gli studiosi di etnologia, presenta un prezioso materiale di fatti e testimonianze difficili a trovare raccolti, riesce di grande profitto a tutte le persone colte che ne avranno un orientamento sufficiente a giudicare del valore di tanti luoghi comuni, che ancora circolano e vengono largamente diffusi sui libri e giornali.

Ulisse Pucci

W. Koppers - *L'uomo primitivo e il suo mondo* - « Vita e Pensiero », Milano.

BERNINI ALLA CORTE DEL RE SOLE

C'è una grande quantità d'artisti che, direttamente o indirettamente ha lasciato, della propria vita, testimonianze autobiografiche attraverso epistolari, pensieri e note di carattere tecnico, trattati o memorie sull'arte e dietro questi scritti noi vediamo, talvolta con efficacia, levarsi innanzi ai nostri occhi la figura concreta dell'uomo, di quell'uomo le cui sculture, pitture, architetture, ci parlano di quello che fu il mondo ideale (certo il più importante) che ha impresso l'orma duratura nella storia. Ma non è detto che, a parte i vantaggi che le note autobiografiche presentano per la sistemazione cronologica delle opere d'arte, esse non abbiano anche (nonostante la tendenza della critica di questi ultimi tempi) un singolare interesse per l'interpretazione dell'artista in quanto tale, dei problemi che si agitavano in lui, dello sviluppo del suo gusto e della sua cultura.

Gianlorenzo Bernini, che pure fu uno degli artisti più complessi non soltanto del suo tempo e che, oltre tutto, determinò un così vasto rivolgimento durante due secoli di storia del gusto, mentre ha lasciato una così vasta mole di opere non ha scritto un rigo che possa esserci utile sulla propria vita, sui problemi che l'agitavano, sulle idee che venne maturando nel corso della sua operosissima e lunga esistenza; nessun biografo ci parla della intenzione che egli avesse di raccogliere le proprie memorie o di fissare in principi teorici le idee sull'arte quali s'erano certamente maturate durante la sua lunga esperienza. Questo è del resto tipico di un artista che, come lui, si gettava sul lavoro vivendolo nel ritmo commosso non tanto di una idea o di una concezione teoricamente approfondita quanto d'una «invenzione» che gli nasceva nella fantasia e attorno alla quale, quasi in un tema con variazioni, lavorava con appassionato fervore.

Saremmo dunque rimasti per sempre all'oscuro delle sue opinioni artistiche, del suo modo di lavorare, del rapporto tra vita e arte, del suo stesso carattere pur così personale e interessante, se Ludovico Lalanne non avesse scoperto e pubblicato dal 1883 al 1885, sulla «Gazette des beaux arts» il manoscritto di un «Journal du voyage en France du cavalier Bernin» scritto da Paolo Fréart de Chantelou, uomo di gusto, molto apprezzato alla corte di Luigi XIV che ebbe dallo stesso Re Sole l'incarico di accompagnare il Bernini e di fargli da interprete durante la sua dimora a Parigi, dove il Re l'aveva fatto chiamare per progettare la trasformazione del Louvre e dove il grande artista si trattenne cinque mesi dalla fine di maggio al 20 ottobre del 1665.

Questo diario, conosciuto ormai attraverso varie edizioni, tra le quali si ricordano quella tedesca di Hans Rose (Monaco 1919) la ristampa francese (edizioni Stock) del 1930 e la recente traduzione a cura di S. Bottari per i tipi della «Bussola» del 1946, oltre ai notevoli saggi critici e gli studi che ne sono derivati nei conoscitori del Barocco e dell'arte berniniana, ha pur sempre un sapore di freschezza e di spontaneità: nè la sua importanza è limitata alle esplicite opinioni (talvolta anche polemicamente allarmanti) dello stesso Bernini o a notizie che lo riguardano direttamente, ma ci appare sempre più uno dei documenti essenziali per conoscere la vita mondana e intellettuale della corte francese durante il periodo più splendido della sua storia. Attorno alla figura di Bernini che in queste pagine assume l'importanza di protagonista, si muove una folla di personaggi attraenti, che portano i più grandi nomi di quel tempo o sono umili artigiani, modeste persone di corte: ed essi vivono nella cornice sfarzosa del maturo Seicento francese animando il «Journal» d'una eccezionale varietà di aspetti.

Forse proprio le ragioni che spinsero l'autore a scrivere il suo diario insieme al carattere particolare dello Chantelou, hanno favorito la veridicità e l'obiettività della narrazione, permettendoci di servirci del suo scritto come d'un «documentario» singolarissimo sul Bernini e sulla Francia del secolo XVII.

Spirito sereno e coltivato, osservatore attento e spassionato, lo Chantelou per quanto non nasconda la sua ammirazione per il Bernini, che aveva conosciuto tanti anni prima a Roma, ha voluto darci la descrizione serena di quanto era accaduto in quei mesi, per lui davvero impegnativi, nei quali visse accanto al Bernini ogni giorno, possiamo ben dire anche «per dovere di ufficio».

E giacchè, com'è noto, per quanto accolto come un monarca e trattato con tutti gli onori, l'artista se ne tornò a Roma già prevedendo che il suo progetto per il Louvre (per la crescente ostilità dell'ambiente artistico francese) non sarebbe stato eseguito (così come avvenne, infatti) tanto più lo Chantelou si studiò di essere veritiero e preciso in quanto egli aveva pur avuto una gran parte nella dimora del Bernini a Parigi e, in certo modo, volle far valere il suo pieno diritto di testimone intelligente, scrivendo come erano effettivamente andate le cose.

Seppure dunque a qualche studioso le pagine del «Journal» possono esser sembrate piatte o eccessivamente analitiche, noi dobbiamo essere grati allo autore di non aver voluto affatto esorbitare dal suo ruolo di cronista e di averci offerta una cronaca di gusto schiettamente francese, cioè nitida e limpida anche in quei particolari che a tutta prima potrebbero sembrare insignificanti, ma che gettano luce sulle implicate circostanze in cui il Bernini e il cronista si vennero a trovare.

Oltre il progetto del Louvre un altro lavoro impegnò l'artista: il ritratto marmoreo del sovrano, oggi a Versailles quel busto orgogliosamente impennato come un ritratto d'Alessandro Magno, dal mantello svolazzante che gli serve di base.

Quest'opera di cui si seguono le fasi progressive nelle pagine del diario è diretta derivazione, nell'arte berniniana, dal ritratto, molto superiore di qualità, scolpito dall'artista per Francesco I d'Este, non ricavato dal vero, ma da un dipinto, e tuttavia splendido di verità per il pittoricismo della plastica e l'ardimento della concezione. Ma se il busto di Luigi XIV pecca d'un fare tagliente e di eccesso di finitezza, non c'è dubbio che appartenga con uguale diritto alle più tipiche opere berniniane, affiancandosi alla preziosità dell'angelo col cartiglio di Sant'Andrea delle Fratte in Roma.

Tornato in patria il Bernini modellò la terracotta, ora alla Galleria Borghese, bozzetto originale, (per quanto alcuni ne dubitino) dello stesso scultore per il monumento equestre del Re, scolpito poi stancamente dagli allievi e trasformato, perchè non piacque, in Francia, in un grottesco «Curzio che si getta nella voragine».

Tra le idee espresse dal Bernini in conversazione, è sintomatica quella che si riferisce alla mimica da assegnare alla scultura: egli raccontava che, per rendere espressive le sue figure, aveva trovato un mezzo: mettersi in posa lui stesso e farsi disegnare da un bravo allievo. Il che ha un grande interesse se riferito ai gesti eloquenti della scultura berniniana e il gusto d'attore che l'artista possedeva. Del rapporto tra il vero e la creazione artistica Bernini fa più volte cenno, soprattutto durante il lavoro del busto: i disegni che egli aveva fatto direttamente dal vero per il ritratto del sovrano, gli servivano, a sua confessione, perchè nella memoria l'immagine gli restasse «inzuppata e rinvenuta».

Questa frase, anche per le parole adoperate dall'artista che provengono dalla pratica di chi modella in creta, documenta la felice intuizione del valore di sostegno e di stimolo che il vero assume nel procedere della creazione artistica. Altrove, preoccupato di dare al ritratto del sovrano un'espressione intensa di verità, il Bernini dichiara che bisogna determinare un atteggiamento, e poi cercare di rappresentarlo: secondo lui, il momento migliore per la espressione della bocca è quando uno ha finito di parlare o quando sta per rompere il silenzio.

Da questa come da tante altre osservazioni che potrebbero sembrare secondarie, sorge subito il valore di intima confessione e di illuminante definizione che i concetti espressi dal grande scultore nell'ambiente francese assumono attraverso le semplici, ma veritiere pagine dello Chantelou.

Valerio Mariani

Bernini – Busto di Luigi XIV – Versailles

Bernini – Luigi XIV in una cera colorata del Museo di Versailles

IL «RINASCIMENTO» DEL BURCKHARDT

Con questo titolo Eugenio Garin ripropone all'interesse dei critici la polemica sul valore intrinseco dell'opera famosa che lo storico svizzero dedicò alla Rinascita.

Come gli è costume, il Garin inquadra il problema con largo senso della prospettiva storica e con penetrante indagine metodologica.

Il Burckhardt ha suscitato nel tempo, bisogna riconoscerlo, giudizi troppo decisi e unilaterali. Il suo saggio è apparso ai più come definitivo e perfetto nell'ampiezza di una sintesi che per la prima volta si offriva su un periodo così complesso con tanta originalità e ricchezza di particolari e di colore. Ma c'è stato anche chi ha fatto nel tempo riserve radicali alla sua interpretazione, negandole serietà scientifica e senso della misura e dell'obiettività. Basti ricordare fra gli altri il Baudrillart che nella «Revue des questions historiques», nel 1880, deplorava l'eccesso a cui lo storico svizzero si sarebbe lasciato andare con una visione troppo fantastica e mitica della Rinascita, l'Hänni in Isvizzera, e soprattutto il Neumann, che con la sua paradossale idea di una presunta origine longobarda-germanica del Rinascimento italiano, nel 1931 negava addirittura consistenza e solidità al saggio burckhardtiano. In Italia, pochi anni dopo la sua apparizione, cioè nel 1865, sull'«Archivio Storico Italiano» il Dalla Vedova prospettava deficienze e limiti entro i quali l'opera gli sembrava delineata pur con i suoi innegabili pregi. Infine, fra gli studiosi del pensiero filosofico rinascimentale, il Cassirer, nel 1927, affermava decisamente che lo storico svizzero aveva difettato appunto di preparazione filosofica e che quindi l'opera sua va assunta nell'interesse della critica per quello che realmente è, vale a dire come una geniale e viva rappresentazione di fatti e di motivi psicologici ed estetici, ma nulla più di tanto se ci si vuole finalmente schermire dal suggestivo bagliore delle sue mirabili pitture di ambienti e di uomini.

Ora, tra i poli opposti, la verità deve oscillare su un piano di valutazione più equo. Bisogna in primo luogo tener presente le esigenze ideali del Burckhardt, che nell'orbita della Kulturgeschichte si oppose sempre per istinto a ogni idea di dialettica dei fatti e delle contradizioni storiche che era il motivo dominante della Geistesgeschichte, quale avevano propugnato fra gli altri il Fichte e lo Hegel. Dramma e concezione finale della storia, risoluzione di figure ed episodi sporadici nel moto dinamico della cultura e del pensiero erano elementi opposti al suo modo di concepire la consistenza e lo sviluppo di una civiltà. Donde quel suo superamento di ogni senso di progresso quale aveva vagheggiato nella Rinascita il Michelet, secondo le leggi dell'illuminismo e della raison, ma soltanto una pura e distaccata contemplazione estetica, non disgiunta tuttavia da un desiderio del concreto e del reale e da un'implicita ammissione di socialità.

Per lui la Rinascita fu un periodo felice e irrepetibile dove l'uomo moderno può ritrovare le sue più nobili aspirazioni in ogni campo come fissate nel tempo, in una cristallizzazione valevole solo entro quei limiti storici così da assungere alla sfera del simbolo e del mito.

Ma priva di dinamismo e di fecondità così da fruttificare nel futuro, è logico che quell'epoca nella concezione del Burckhardt dovesse manifestarsi per immagini astratte e definitive, come in un paradigma immoto di distaccata bellezza. La Rinascita fu, secondo lui, una delle rarissime epoche della civiltà in cui le razze elette, o meglio alcune singole individualità potenti e geniali, operarono al rifiorire di una cultura che era stata in antico maestra dei popoli, e rendendola socialità e aderenza alla vita comune, crearono un momento ideale della storia ove si affermano uno stile e un culto insperato dell'armonia tra i più disparati valori intellettuali, soprattutto si polarizzano gli interessi umani verso un sogno di perfezione e di grandezza.

Ora, proprio nel suo presupposto teorico come nelle sue forme di espressione, la tesi dello storico svizzero svela da un lato il suo difetto costituzionale — osserva acutamente il Garin — e dall'altro i suoi altissimi pregi.

Infatti, che cosa significa — egli obietta — quella cultura, elemento dinamico della storia, «cristallizzata» in individui superiori, ma caratterizzata, insieme, da un massimo di socievolezza? E come poteva negare il Burckhardt un effettivo progresso nella storia dal momento che l'epoca della Rinascita aveva superato, secondo lui, tutta la tradizione del passato? E d'altra parte, se egli cercava di configurare quell'età, pur al di fuori e contro il Medio evo, come un'epoca che fu a sè, fuori della storia e del tempo, fiorita per moto spontaneo e fine a se stessa come un bagliore di luce sulle tenebre del passato; in che modo poteva parlare di *Rinascita?* Nulla, con quel criterio, *rinasce*, ma qualcosa *nasce*, si crea ex novo, dal nulla.

E' ancora. Il Burckhardt, con il suo ideale di una storiografia che è poesia degli eventi storici, cioè ricerca di una intima armonia dei fatti umani ed evasione contemplativa da un'ingrato presente verso i miraggi di un'età dell'oro perfetta e felice, si trovò ad applicare per l'appunto questa sua accesa ammirazione per un mondo ideale e statico ad un'epoca che fu qualcosa di ben diverso, cioè si affermò come realtà del concreto, come espressione di vivi e dinamici rapporti umani, nonchè di tormento religioso politico civile nella celebrazione dell'uomo reso consapevole di sè contro ogni ideologia, nella infinita varietà di atteggiamenti contraddittori e di moti rivoluzionari e fecondi.

Ma accanto a questa incapacità di intendere il concetto di storia della cultura, proprio il valore di paradigma e di simbolo riservati in esclusiva alla Rinascita, lungi dal nuocere al carattere informativo e conclusivo dell'opera, le conferiscono un'originalità che il tempo non ha ancora intaccato.

Infatti, sedotto dalla forza di quel mito, lo storico svizzero ripropose la commossa simpatia dei secoli per l'essenza stessa della Rinascita, cioè il rifiorire degli studia humanitatis quale mezzo per educare e plasmare l'uomo nell'integrità dei suoi mezzi spirituali e civili.

Non fosse altro che per questo, anche a prescindere dalla mirabile rappresentazione pittorica di una società e di un costume, l'opera del Burckhardt resta ancora come il documento suggestivo di un anelito verso un programma che è ancora vivo e attuale. Quello di ridonare appunto all'uomo il senso di uno stile, che sia coscienza delle sue alte possibilità terrene pur nei limiti fissati da Dio; nella quale aspirazione si accentra quel mito spirituale odierno che l'Umanesimo storico ha assunto come simbolo, trasvalutando il concetto storiografico nella idea filosofica di un Umanesimo eterno, cioè di un Umanesimo quale norma di vita da attuare con criterio universale.

Carlo Angeleri

JACOB BURCKHARDT. *La Civiltà del Rinascimento in Italia.* Firenze, Sansoni, 1952, pp. XXXV - 550 e 51 tavole. (Introduzione di *Eugenio Garin*).

DANTE ULLU ALL'ARGENTINA

Il podio dell'Argentina ha ospitato per la prima volta una nuova recluta del concertismo italiano: DANTE ULLU, un giovane che, dalla natia Sardegna, ha ereditato due doti che sono caratteristiche peculiari delle genti di questa forte terra: serietà e severità.

Serietà di intenti e severità di preparazione, che si sono rivelate attraverso le interpretazioni dei difficili brani di cui si componeva il programma.

Da Beethoven che, col «Coriolano» e il Concerto in Do minore, occupava la prima parte del programma, ai contemporanei Malipiero, Petrassi e Porrino.

Dante Ullu ha saputo conferire alla vigorosa partitura beethoveniana quella drammaticità di accenti che le son propri e ha dato vita e rilievo alle opere moderne.

Della «Gagliarda» di Petrassi, che è una delle più felici e geniali composizioni di questo musicista romano, Ullu è stato interprete vivace ed ha reso in tutta la loro luminosità quegli sprazzi sonori di cui è ricca l'opera.

Seguivano le «Pause del Silenzio», sette espressioni sinfoniche di G.F. Malipiero e il Poema «Sardegna» di Ennio Porrino: rare volte prima d'ora era capitato di sentire nella interpretazione di questo brano sinfonico aleggiare quell'atmosfera di severità che accompagna le manifestazioni del popolo sardo, severità nel dolore e severità e compostezza nella gioia e nella frenesia della danza; per cui l'interpretazione di Ullu è sembrata particolarmente aderente agli intendimenti che ispirano la composizione e ha dato luogo all'incontro spirituale tra due figli della terra di Sardegna.

La parte pianistica era affidata ad Anna Maria Majone Pennella, che ha eseguito il 3° concerto in do minore di Beethoven: questa giovane concertista ha il particolare dono di possedere un tocco fascinoso che, accoppiato alla chiarezza discorsiva ed alla fluidità del fraseggio, ha immediata presa sul pubblico, procurandole il più vivo successo.

Il concerto, organizzato sotto l'egida dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, è stato offerto agli studenti dell'AGIMUS.

Il successo è stato vivissimo e lusinghiero; il Maestro Ullu e la pianista Majone sono stati fatti oggetto al più cordiale applauso da parte del pubblico che gremiva la sala.

Vogliamo ora augurarci che questo sia il primo di una lunga serie di concerti per i due giovani e valorosi interpreti.

Corrado Alzeri

● Giovedì 16 aprile, all'Accademia di studi «Cielo d'Alcamo» (ad Alcamo), ha avuto luogo una tornata di particolare importanza. Presentato ad un folto pubblico dal prof. Pietro Calandra, Segretario dell'Accademia, ha parlato il prof. Raffaello Ramat della Università di Firenze, su *I miti poetici del Boiardo*. La interessantissima e bellissima conferenza è stata molto applaudita.

BAGLIO – BARRA – FUCILLA – LASKI

VETRINETTA

PEDROLI – ROSSI – STANDINGER – WARNER

JOSEPH STANDINGER, S. p., ***Il mistero dell'Al di là.*** Milano, Vita e Pensiero.

La storia dell'umanità rivela che un nesso vero e proprio stringe i grandi pensieri che la guidano, intorno a un polo invisibile che tutto comanda; un polo intorno al quale gira e si muove persistentemente il cuore umano: il problema del senso della vita, il problema dell'al di là. E' questo il problema che più di ogni altro preoccupa l'uomo, sia che egli giunga all'affermazione che alla negazione. Se non tutti gli intelletti sono in grado di perseguire ricerche scientifiche; ogni intelletto si spinge verso il mondo ultraterreno, perchè tutti i problemi di questo mondo, anche di fronte alla semplice ragione naturale, non hanno che una soluzione; Dio, origine e scopo di questa vita e centro e supporto fondamentale dell'altra. Così intesa l'idea di Dio s'incontra nella coscienza di tutti i popoli, nel profondo di ogni cuore umano. Il mondo in cui viviamo non basta a sè stesso: esso esige, come necessità assoluta, il sostegno di un Dio trascendente: il cuore dell'uomo, a sua volta, è un ponte verso la vita ultraterrena. Nulla di terreno può soddisfarlo nelle sue supreme aspirazioni. Lo spirito dell'uomo s'invola, così, oltre gli spazi, sino a trovarsi alla presenza dell'ultimo mistero, Dio.

La luce dell'eternità trasfigura le oscurità del mondo e della vita: la nostra anima non trova la sua vera patria che nel mondo dell'al di là. Alla morte succede il giudizio divino con due possibilità: la vita e la morte eterna; l'inferno o il paradiso. Le due possibilità dell'anima nella vita eterna e il mistero della predestinazione sono esaminati in questo volume, alla luce della rivelazione divina, dell'insegnamento della Chiesa e dei Padri, Dottori e teologi che hanno approfondito queste dottrine.

I gravi problemi del destino afferrano l'uomo tutto intero e non possono essere risolti se non con l'aderenza perfetta di tutta la vita alla verità conosciuta. Teologia, saggezza e scienza umana sono le vie, per giungere alla soluzione della suprema questione del destino dell'anima dopo la morte.

Il dotto e pregevole volume parla alla ragione in cerca della verità e vuole servire all'opera della salvezza delle anime.

s. p.

●

DON GIOVANNI ROSSI, ***Uomini incontro a Cristo.*** Assisi, Ediz. Pro Civitate Christiana.

GIOVANNI BARRA, ***Uomini nuovi.*** Milano, Vita e pensiero.

Nel presentare il volume « Uomini incontro a Cristo » che raccoglie il racconto delle conversioni di uomini di alto valore intellettuale, di filosofi, scienziati, letterati e artisti, dall'ateismo e dal paganesimo, dal giudaismo e dal protestantesimo, don Giovanni Rossi notava che le conversioni sono tante che passano quasi inosservate in mezzo al grande pubblico anche cristiano; ma esse costituiscono un fatto che rivela in modo meraviglioso la presenza del Verbo Incarnato in mezzo agli uomini. Il volume, che ha già avuto un eccezionale successo, nel suo insieme; dati i criteri della scelta, è una indicazione della orientazione moderna della scienza, dell'arte, delle anime e dei popoli verso Gesù Cristo.

Il pensiero che ha guidato don Giovanni Rossi in questa raccolta è la persuasione del valore apologetico dei racconti che descrivono queste conversioni.

Che uomini come Ferrabino, Sciacca, Fr. Severi, Eugenio Zolli, Ernesto Bertarelli, Alberto de' Stefani, Armando Carlini e Francesco Carnelutti — per nominare alcuni degli italiani — e Alexis Carrel, Lou-Tsen-Tsiang, Edith Stein, Pierre Lecomte de Noüy, Max Jacob, Albert Beguin e Pierre Van der Meer — tra gli stranieri — traccino sulla carta il sentiero del loro arrivo o ritorno alla fede non è ostentazione, ma atto di contrizione, atto di umiltà che vuole essere anche espiazione e costituisce indubbiamente un incoraggiamento per i cattolici ad apprezzare degnamente la loro fede e la loro Chiesa.

Anche il volume « Uomini Nuovi » che Vita e Pensiero presenta, a cura di Giovanni Barra, è un insieme di testimonianze e messaggi di altri convertiti: Chesterton, Cronin, Piero Chiminelli, Nino Salvaneschi, Carlo Zardi, Jone Howes, Karl Stern, Julien Green. Nella prefazione Giovanni Barra osserva come la conversione è in generale la scoperta di una buona novella, anzi, della Buona Novella. Giungendo il convertito, attraverso le più svariate vie, alla scoperta del Cristianesimo, egli vi scopre la sua salvezza, il porto della sua pace e gioia: pace e gioia che non saranno turbate ma approfondite attraverso le croci e i dolori della vita. E il convertito che da figlio del secolo è diventato figlio della adozione divina, e sa di non aver fatto nulla per meritarla, vorrebbe dare in cambio l'universo.

Delle due forme principali di conversione: l'annuncio della verità e la testimonianza, l'incontro di Cristo nella sua parola o in uno degli elementi del suo corpo mistico, della Chiesa, oggi, la più frequente è quella attraverso la testimonianza, donde deriva la particolare importanza che acquista la parte di tutti i cristiani — laici o ecclesiastici — nel cristianizzare il mondo. Ma come mostrano gli itinerari raccolti nel bel volume la Provvidenza suscita nuovi testimoni nelle forme più impensate: i piani della grazia non si lasciano organizzare e ogni anima ha il suo segreto.

Queste pagine di confessioni riescono di prezioso aiuto, non soltanto a quanti vanno in cerca della verità e della Chiesa, ma a quanti vogliono conservare vivo e fruttuoso il patrimonio della loro fede.

s. p.

●

I. G. FUCILLA, ***Our Italians Surnames.*** Evanston, Chandler's Inc.

Un campo nuovo, comunque ancora ricco di fecondi risultati, è quello dell'origine e della identificazione dei cognomi italiani. Le ricerche condotte da noi si sono avviate, più che sviluppate in questi ultimi decenni: possiamo citare (a parte il Flechia che ha il merito di aver posto, almeno, alcune questioni metodologiche nel suo saggio *Di alcuni criteri per l'organizzazione dei cognomi italiani* in *Atti dell'Acc. dei Lincei*, 1877-1878) l'Olivieri e il Lorenzi, rispettivamente per la Venezia Euganea e la Regione ladina, e poi, i più vari e sicuri, Bongioanni (*Nomi e cognomi*, 1928) e Orlando (in *Italia dialettale*, 1932-1933): e a questa ottima rassegna bisogna tuttora rifarsi per riscontri e ricerche. Oggi è la volta di un grande italianista d'America, il professor Joseph G. Fucilla della Northwestern University, che affronta scientificamente il problema in un volume, forse non sufficientemente noto in Italia: *Our Italian Surnames* (Evanston, Chandler's Inc.). Nel volume concorrono sapienza filologica e storica, esperienza ed intuito, industria di critico e pazienza di ricercatore, e soprattutto amore e senso della vita italiana: ne vien fuori una opera ricca e varia, seria e dilettevole, profonda e agile insieme, che diverrà strumento di lavoro e di consultazione per ogni studioso. Ecco qui qualche dato ricavato dallo stesso Fucilla.

Presentando il soggetto preso a trattare difficoltà innanzi tutto di ordine e disciplina della materia, l'autore, assai opportunamente, ha pensato di trattare ciascun cognome sotto una delle classi alle quali potrebbe appartenere, annotando poi minori e marginali osservazioni. Inoltre invece di disporre una moltitudine di irritanti riferimenti (che spesso creano solo perdita di tempo) l'autore ha preferito ripetere i dati e le informazioni dovunque e comunque sembrassero utili e necessari. Ciascun capitolo dà così l'impressione ed è, di un'unità salda, complessa e semplice insieme.

Quelle che possono sembrare ripetizioni o ritorni su forme già esaminate sono invece testimonianze dell'abbondanza e ricchezza, e quindi fondamentale varietà, dei suffissi che danno un'attraente colorito, direi quasi, all'atteggiarsi dei cognomi italiani. Spesso sotto di essi, di là dai loro apparenti significati facilmente quindi attribuibili a determinate origini, s'agita e si nasconde ben altro valore: questa ricerca del così detto senso recondito, nei superficiali ha generato facili ed ibride confusioni, negli scrupolosi mette a dura prova il loro sapere e senso di responsabilità. Non che con questo il Fucilla ammetta che tutto quello che ha ricercato e detto sia oro colato, anzi, a riguardo, la sua cautela è pari alla sua modestia, ma molte sviste od errori o grossolane interpretazioni degli studiosi precedenti sono chiaramente denunciati e superati. Con tutto ciò, nonostante la grande fatica compiuta molti nomi, specie nel loro significato originario, sono ancora non chiariti e sotto giudice.

Concorrono a vantaggio del nostro studioso elementi e ragioni che mancavano completamente agli altri che lo hanno preceduto, e cioè: conoscenza, ottima, delle maggiori lingue moderne (e degli studi compiuti e dei metodi seguiti presso altri popoli); padronanza sì della lingua italiana, ma anche dell'uso di essa nelle regioni nelle tradizioni e nelle storie locali (quindi nomi, nomignoli, ecc.). Concorre anche la conoscenza, sotto veste scientifica, delle nostre parlate dialettali, che, applicata alla materia in esame, può anche fissare nel tempo e nel luogo, cioè nelle varie età storiche ed entro limiti geografici, il sorgere o il formarsi o l'uso, o l'una e l'altra di queste ragioni, di un termine e di un nome. Così in XIX capitoli densi e ricchi di rilievi e annotazioni sono passati in rassegna le ragioni, le derivazioni (animali, piante, luoghi geografici, ecc.) e i risultati a cui tutta l'indagine è sottoposta. Quello che garberà anche al lettore italiano è l'assenza completa di arroganza critica, poichè difatti domina dalla prima all'ultima pagina un sereno e riposato senso di conversazione: è vero che il Fucilla ha in queste le sue ragioni (dice infatti che ha desiderato evitare eccessivi rimandi eruditi, poichè suo scopo è quello di rendere alla portata di tutti, e in America gli intenditori di cose italiane sono sempre assai pochi, il contenuto di questo libro), ma sappiamo anche che infondere vita, senso vivo e morale in pagine di ricerche e di studio è da pochi e lo possono coloro che, oltre o al di là del libro, sentono viva e non astratta, umana e presente l'Italia.

ALDO VALLONE

JACQUES RIVIÈRE, ***Della sincerità verso se stessi.*** Brescia, Morcelliana.

Nella collezione della Morcelliana, « Confidenziali », figura un libro che per il valore che assume in quello che ciascuno di noi può trarvi di profittevole e per la parte in cui aiuta a divulgare il quadro di una delle condizioni più felici della letteratura e spiritualità francese nel corso della più recente tradizione, è certamente un merito aver tradotto. Si tratta di tre saggi di Jacques Rivière raccolti sotto il titolo del primo di essi, « *Della sincerità verso se stessi* », nella traduzione di Elvira Cassa Salvi, con una lucida premessa di don Giuseppe De Luca e l'introduzione di Isabella Rivière, consorte dello scrittore. Tre saggi (« *Della Fede* », « *Caccia all'orgoglio* », oltre al primo) che identificano i tempi fondamentali della ricerca perseguita dall'autore nel cammino verso la certezza, in un'ascoltazione infinita della propria interiorità, compresi i movimenti di apparente portata marginale e che invece molte volte aver sorpresi e diretti in un verso anzi che nell'altro, può costituire una mossa determinante nel gioco degli interventi e delle reazioni con cui veniamo scegliendo l'immagine del nostro destino.

Sapersi decifrare fino nelle pieghe più riposte, è qualità di cui sono in pochi a godere il dono, ma non è tutto: è in un secondo tempo che l'uomo così dotato viene chiamato a provare la sua consistenza spirituale nella misura in cui saprà riconoscere, oltre gli aspetti lusinghevoli, la parte meno autentica di sè e saprà eluderla.

Ciò che Gide scambiò per sincerità, condensandolo nel famoso suggerimento, « Ne demeure jamais Nathanael », semmai rappresenta l'improvviso arresto e la fatale involuzione di quanto di genuino si conteneva in un primo slancio verso la sincerità. Chè nel concedersi ad ogni nuovo stimolo sarà da ravvisare una dichiarazione di inabilità da parte della coscienza, uno sprovveduto o quanto meno infecondo governo di sè. L'aver preso atto di questo, anche a sfida delle esitazioni talvolta dolorose di cui si colora il rifiuto delle prime convinzioni e degli entusiasmi giovanili, è un indiscutibile segno di forza; anche se Rivière, dopo essersi tratto fuori dalle secche del *gidismo*, non conserverà quella forza sempre iale, che vedremo.

Dunque, scesi in fondo, fino agli « impulsi dello spirito basso », ci si richiede il diretto intervento sulla materia scandagliata e tratta in superficie; ci sarà da condurre oltre l'operazione e scegliere e rifiutare tra le molteplici ispirazioni poste ora in una luce che fedelmente, e spesso crudelmente, le rileva. E' questa la difficile via lungo la quale comporremo la nostra identità.

Passando al discorso sulla Fede, Rivière consegue alcune tra le pagine più alte di tutto il libro. E' anche la parte più ricca di soccorsi, perchè meno delle altre si direbbe che presupponga un particolare e come congeniale modo di dirigersi in chi l'accosta.

Il seguito del cammino ci obbliga a non perdere di vista il senso della direzione più giusta. Ascoltiamo Rivière di fronte alla prima alternativa, la fede o il dubbio: « Il dubbio passa comunemente per un segno di perspicacia: esso attesta, si crede, un'intelligenza più forte, più vigorosa che non la fede. Io sono convinto al contrario, esso sia un'idea che male aderisce allo spirito: e malati sono quei rami ai quali le foglie non aderiscono saldamente. Il dubbio è l'incapacità di alimentare ciò che si pensa »

E la scienza? Nel migliore dei casi per essa giungeremo a renderci conto di ciò che cade sotto i nostri sensi; le filosofie ci condurranno nell'ambito di alcune verità, e all'una e alle altre concederemo quel gesto di ammirazione che sale spontaneo di fronte a ogni nuova ingegnosa costruzione. Ma l'ultima certezza è di tutt'altra natura e insperabile alle conquiste della logica, qualunque altezza i loro vertici abbiano toccata. Là dove se ci saremo consegnati senza ritorno agli obblighi paradossali della Fede, ci vedremo condotti molto oltre nel desiderio di comprendere; sì da poter abbracciare tutti i domini che si estendono al di qua della soglia chiusa dove si trovano localizzati i misteri del dogma. Chiusa, si badi, ma diffusa di luce, come nella visione di Vaughan (« Ho visto l'Eternità l'altra notte / Come un gran cerchio di pura ed eterna luce / Così calma e così brillante... »). Dove la domanda più scaltrita rimarrà inevasa, soccorre un solo gesto d'umiltà. « Noi abbiamo un bell'arrabattarci — scrive Rivière — una lieve e costante sfortuna grava su tutte le nostre imprese: noi non raggiungiamo mai completamente ciò su cui i nostri occhi sono fissi, viene sempre un misterioso momento in cui l'idea che inseguiamo si svincola, sfugge... Noi siamo quaggiù come persone che cercano di ritrovare un nome antichissimo e perduto ». Il che non sarebbe, senza il peccato d'origine.

Alla sua adesione al soprannaturale non sa dare altra precisazione da quella del Cattolicesimo; nè è persuaso dal dogma, come abbiamo visto, e anche nè è affascinato dalla morale che dichiara e dimostra inarrivabile dal più perfetto esemplare di saggezza terrena.

Il diario di prigionia (« Caccia all'orgoglio »), che si estende dal settembre 1914 al febbraio 1917 e nel libro occupa l'ultima parte, offre forse un ulteriore affinamento dell'atto introspettivo e ancora conclude sul limite della certezza; eppure l'ultima impressione che rimane al lettore è d'essersi trovato di fronte a qualcosa di non compiutamente sal lato. Si potrebbe sospettare che tale suggestione ci raggiunga in ordine alle successive notizie intorno allo scrittore; invece non ci pare azzardato se diciamo che proprio in fondo a queste pagine, c'è da leggerle come in anticipo, quelle notizie, e avanzare il dubbio che la natura di Rivière non riuscirà a sottrarsi alla serie delle interrogazioni.

Rivière si ritrarrà in seguito dalla Fede, almeno di fatto; anzi meglio, si serberà sì fedele all'immagine di se stesso così strenuamente conquistata, ma i legami di questa con il soprannaturale diverranno vieppiù oligoemici. Così che di lui B. Crémieux potè dire (come ricorda De Luca) trattarsi di « un des être le plus purs qui se pût imaginer, mais un être tout terrestre ». Gli è che certezza e letteratura torneranno a disporsi in lui secondo un opposto tropismo: sempre pronta la letteratura a spiare, a cogliere il momento per rinnovare le sortite, fino ad estenuare le ultime resistenze. Il contrario di quello che avviene, poniamo, in un Claudel, o se si preferisce un esempio appena meno esaltante, in un De Bos, che arriva a scoprire la stupenda coincidenza di anima e letteratura in un duplicato profano dell'Incarnazione (« L'Anima vivente forma una cosa sola con la commozione, con la commozione creatrice, quella commozione che incarnata nella forma, è stata fatta carne nelle parole »).

PIERO DE TOMMASO

●

REX WARNER, ***La caccia all' Oca selvatica.*** Torino, Einaudi.

« La caccia all'Oca selvatica » (1937), primo romanzo di un autore celebre e mai tradotto in italiano, è un'opera singolare, per più rispetti mancata, ma di tal provveduta originalità, da ispirare riflessioni utili e rispettosa ammirazione. L'originalità sta tutta nel coraggio di un'invenzione allegorica e mitica, conscia di movenze ed esperienze classiche che, se affaticano nell'insieme, arricchiscono tuttavia la pagina di linfe preziose. L'editore mette in rilievo l'evidente derivazione da *Alice in Wonderland*, *Gulliver*, Bunyan: a noi piace segnalare l'altrettanto palese e compiaciuta derivazione dai modi narrativi del *Satyricon* e di Apuleio; fatto non sorprendente in Warner, che insegna letteratura greca e latina a Oxford.

La caccia dell'Oca selvatica è l'equivalente idiomatico inglese della nostra *caccia delle chimere*. Tre eccezionali fratelli, salutati da normali, ammiratissimi e impauriti concittadini, partono, all'inizio del romanzo, per la caccia suddetta. Rudolph, lo sportivo, di avventura in avventura, sempre accecato dalle apparenze, diciamo, muscolari delle situazioni, finirà poeta autentico, ma poeta di cose costruite da altri, soltanto quando uomini crudeli lo avranno accecato. David, intellettuale egoista e presuntuoso, sarà pago delle apparenze che abbiano un minimo di giustificazione nell'intelligenza, ma non capirà mai per difetto di cuore. George, l'uomo semplice, che si contenterebbe di poco, se quel poco fosse conseguibile con sicurezza ed onestà, finisce con il capeggiare una rivoluzione, in uno strano paese dove si adora (anzi, si finge di adorare) un'Oca impagliata, e dove la scienza spietata è riuscita ad asservire e sfruttare i lavoratori. E' doveroso riconoscere che l'allegoria non fruisce di unità e di chiarezza, nè supera l'espressione generica di uno scontento che esalta il principio della rivolta, ma non precisa le ragioni ideali di essa, ovvero il futuro fondamento della verità. Sembra anzi che un larvato pessimismo comprometta, pur dopo il trionfo, le indicazioni finali, giacchè l'Oca selvatica, intravista e intrasentita qua e là, non si lascia nè vedere nè afferrare, e resta il simbolo della propulsione all'ideale irraggiungibile. Ma è altrettanto certo che, pagina dopo pagina, gli obiettivi satirici sono crudamente e chiaramente individuati, e riconoscibili in volti e cose di ogni tempo e d'ogni paese. La più strana parvenza del romanzo, è il continuo emergere di sane idealità conservatrici — se così possono dirsi i migliori istinti connaturati all'uomo — in una specie d'epopea rivoluzionaria, che non si direbbe diretta a innovare ma a restaurare. Preti, scienziati, poliziotti, insegnanti, politicanti sono individuati e accusati come i colpevoli di una disumanizzazione presuntuosa, che vorrebbe sostituita alla ricerca individuale delle ragioni vitali, l'obbedienza collettiva a un'organizzazione apparentemente ferrea e progreditissima, in realtà arretrata e sfiatata, come tutto ciò che si ferma e non si modifica per fermenti morali. Niente di nuovo, dunque, nella tesi; ma qualche pagina forte, alcune addirittura potentissime e commoventi e ben calate nella realtà, senza residui intellettualistici, ci fanno riconoscere nel romanzo una notevole opera d'arte, oltre che una pensosa rielaborazione del motivo eterno, che la verità più vera dell'uomo è nella nobile impazienza del suo spirito.

V. U.

●

M. LASKI, ***Il bambino perduto.*** Milano, Bompiani.

Questo romanzo narra l'avventura spirituale di un inglese, Hilary, che ricerca, sul suolo francese, un figlio smarrito in guerra. L'antefatto: Hilary e Lisa, una gentile polacca, si erano sposati a Parigi; la guerra li aveva divisi, e la donna, impegnatasi nella lotta clandestina, era stata scoperta e uccisa dai tedeschi. Pierre, un amico francese della coppia, ha ragione di credere che Lisa abbia consegnato il figlio a un parroco caritatevole, che lo avrebbe salvato. Fa ricerche per conto proprio, e quando crede di aver scoperto un bambino che potrebbe essere quello di Hilary, va dal padre, e lo trascina in Francia, per un confronto con il figlio presunto. Hilary non è molto disposto a credere: è, per così dire, raggelato dalla guerra, e vuole difendersi da ogni intenerimento pericoloso.

Si libera di Pierre, che potrebbe influenzarlo nel riconoscimento del bambino; si presenta all'istituto monacale dove il presunto figlio è stato allevato; invano cerca di scoprire nei tratti e nei ricordi di lui, qualcosa che richiami Lisa e il poco tempo vissuto insieme. Il bambino, sparuto e delizioso di ingenuità, accoglie con trepido affetto il suo unico *visitatore*, ma non ricorda, non può ricordare alcun particolare che illumini Hilary, tanto piccolo era ancora al momento della separazione dalla madre. In una settimana di passeggiate con lui, Hilary sente nascere il temuto sentimento di debolezza che lo indurrebbe ad accettare come figlio un estraneo bisognoso di affetto, e quando incontra una donnetta allegra che vuole tirarselo dietro d'urgenza a Parigi, gli pare di aver trovato il pretesto sufficiente a distaccarsi dal bambino. La sua coscienza è, in qualche modo, a posto. Niente dimostra che si tratti di suo figlio. L'ultimo giorno di visita al convento, mentre il piccolo lo aspetta per uscire con lui, Hilary sta per andarsene con la donna; ma invia al bambino, come regalo di addio, un cagnolino di stoffa vinto a un tiro a segno e disputato alla donna, perchè somiglia a Binkie, il cagnolino di Lisa. Il bambino sta svolgendo il pacco che, in ogni caso, non può sostituire l'amico delle passeggiate, ed Hilary che entra, perchè ha abbandonato la donna sospinto da più forte richiamo, sente che il bambino esclama: « E' Binkie! E' tornato Binkie! ».

Ci si dice che da questo romanzo è stato tratto un film; ma ha tutta l'aria di un racconto, poi sceneggiato per un film, e finalmente ampliato in romanzo. Infatti è costruito secondo le normali richieste dei cinematografari, ed è in tutto approssimativo, tranne che nella prima intuizione e nella stesura della figurina puerile candida e afflitta. Lacrime, successo sicuro. Peccato che l'intenzione di ammodernare il sentimentalismo motore della vicenda, abbia indotto l'A. a tentare alcune falsissime pagine di crudo verismo.

GIUSU'

●

AMLETO PEDROLI, ***Poesie.*** Mendrisio, S. A. Tiponova.

Buona poesia. Qualche attimo di grazia. *Il cavallo e la sirena*: « Strepitando in tondo in tondo / volteggiano, tra improvvise accensioni / la Sirena dall'eterno sorriso / e il Cavallo imbrigliato per gioco / invecchiato dai guidaleschi / sulla vernice incrinata. / E d'un tratto s'impennano, / senza uno sbaglio il cavallo, / con attoniti occhi la Sirena; / dice addio alla musica il fanciullo e stringe la moneta che non serve più ».

Mi piace anche questo inizio di *Uccelli*: « Una sorte uguale vi raccoglie / a queste rive spogliate / quando preme l'autunno / col suo acre respiro / di stagione rapinosa e crudele; / non vi strazia la furia della pioggia / e l'impeto del vento / che al verde dell'estate / un delirio di colori prepara. / Per poco ancora ospiti uniti / in attesa dell'istante che vi liberi; / poi con un turbamento d'ali / spole librate e rimbalzanti / sul lungo inesausto filo / vi si offre il colore delle terre già note... ».

Altre poesie mi sembrano più comuni: ma c'è in tutto il volumetto un segno d'educazione poetica che merita rispetto.

Premessa di Giuseppe Ungaretti.

Elegante l'edizione: 200 copie numerate.

CARLO MARTINI

UN NUOVO MODO DI PROPORRE PROUST

Marcel Proust (romanziere « selon le coeur de Bergson ») non è un testo facile. Un amico francese mi assicura aver visto più volte « dans la métro, des jeunes filles ou des jeunes gens, absorbés dans un épais, compact volume de Proust, si absorbés qu'ils se levaient à la dernière minute à Saint-Michel ou Odéon... ». Sarà. Ma da noi... Proust è proprio un testo difficile. « Proust réclame de son lecteur une activité spirituelle renouvelée à chaque phrase; il ne l'autorise jamais à s'assoupir sur un roman familier. Il varie sans cesse le ton, change sans cesse de gamme » (Crémieux).

Giacomo Debenedetti, valente interprete dell'opera proustiana, ha voluto affidare il messaggio dello scrittore francese, e la sua spiegazione, alle « onde »: e un tentativo di avvalersi della « radio », che ha possibilità comunicative enormi, per raggiungere milioni di ascoltatori. E' un tentativo che va lodato e incoraggiato. E la povera letteratura ne trarrà indubbi benefici. S'intende che è un mezzo che va usato con intelligenza; la « radio » usata da disinvolti dilettanti della critica (ce ne sono, ce ne sono...; e sono magari garzoncelli scherzosi gonfi di superbia volutamente oscura) chissà a che cosa approderebbe.

Questa *Radio recita su Marcel Proust* (che esce ora stampata in nitida veste dall'editore Macchia) è « un tentativo di dare forma dialogata ad alcune test di critica, precedute dalle notizie utili ad agevolare la comprensione da parte del pubblico ». In questa « radiocritica » c'è — dice Debenedetti — « un esperimento che non vorrei lasciar cadere. Ho cercato se sia possibile valersi dei mezzi radiofonici — voci invisibili e suggerimenti musicali — per incorporare in personaggi abbastanza evidenti e per così dire, antropomorfici, le istanze che vengono a contrasto durante il lavoro di un critico ».

Interlocutori di questa magistrale « radiocronaca » letteraria: Il *Prologo* - Il *Critico* - La *Donna* - 1° *lettore* - 2° *lettore* - Il *Pubblico*. Musiche di: Debussy, Wagner, Strauss, Dukas, Roussel, Saint-Saens. E « note di organo Hammond, come un mescolarsi di paradiso e inferno, intriso di un soffiar di vapori ». E la « radiocritica » proustiana si conclude con lo *Scherzo* dell'*Eroica* di Beethoven.

In forme a volte sapide di arguzia quante cose fini e intelligenti il Debenedetti ci dice attorno al suo grande tema. « Se dicessimo che accumulare tempo perduto, per potere poi andarlo a ricercare, la cosa sembrerebbe più umoristica che fatale. Farebbe pensare al clown, che si porta con sé il cancello, per poi aprirseto sul proprio passaggio ». E come sa comunicarci l'incantesimo di tristezza che sovranamente colora tutto l'enorme labirinto proustiano; come ci assicura del suo « martirio » all'arte. (« L'oeuvre d'art est le seul moyen de retrouver le Temps Perdu »: Proust).

Specialmente sui rapporti Proust-Musica il Debenedetti ha messo in onda osservazioni assai fini ed importanti. (« Anche la musica è un essere di fuga. Ci viene rubata dal tempo, nell'attimo stesso in cui appare. E se non scomparisse così, non sarebbe più lei ». La Musica fu la grande « dettatrice » di Proust. «Wagner fut pour lui un'enchanteur, et la phrase sans cesse recommencée du musicien, déroulée à travers toutes les embûches des rythmes et des accords indéfiniment transformée, sortant triomphante, éclatante, impérieuse des plus mystérieux enchevêtrements, n'a pas été sans influencer l'écrivain. On a pu dire che la phrase de Wagner avait modelé celle de Proust » (P. Chardon). Debenedetti, su questa profonda influenza della Musica sull'autore della *Recherche*, ama indugiarsi, e in questo volumetto appone in calce delle note che vanno attentamente considerate. « Forse Proust è stato il primo, tra i grandi artisti moderni, a scrivere con le parole alcune partiture musicali (la *Sonata* e il *Septuor* di Vinteuil). Con più decisa coscienza di essere un musicista che scrive oratori, sinfonie col vocabolario: Thomas Mann, nel *Faustus*, ha portato l'impresa alle estreme conseguenze. La messe era matura, Mann l'ha mietuta. E Proust trascrive piuttosto un'esecuzione delle sue musiche mentre Mann ce le fa leggere direttamente in partitura, con tutte le difficoltà tecniche di un simile lavoro. Forse Proust era ancora tutto nella civiltà del « *prendre son bien à la musique* », la quale ha imposto, a quelli che venivano dopo, il contrappasso: *rendre son bien à la musique*. E Mann è, tra le due civiltà, in una posizione anfibia che, accordandosi col suo gusto per la molteplicità morale, gli dà come uno sgomentato coraggio di irrompere nel nuovo ». Ascoltando il *Septuor* del compositore Vinteuil (« son personagge le plus touchant, génie inconnu et malheureux »), Proust scrive: « toute parole humaine extérieure me lassait indifférent à côté de la céleste phrase musicale avec laquelle je venais de m'entretenir. J'étais vraiment comme un ange déchu des ivresses du Paradis... Et de même que certains êtres sont les derniers témoins d'une forme de vie que la nature a abandonnée, je me demandait si la musique n'était pas l'exemple unique de ce qu'aurait pu être la communications des âmes ». Annota l'attentissimo critico: « Era fatale che Proust desse alla musica questa situazione privilegiata. Perchè lui stesso è stato l'ultimo dei grandi artisti a tentare l'identificazione tra materia e suono, tra le parole e il cuore delle cose. Il De Sanctis trova in Torquato Tasso la forma testamentaria della natura classica. In Proust potremmo trovare la forma testamentaria del lirismo romantico, questa gara coll'ineffabile, questa ambizione di far tutt'uno coll'interno fluire del mondo. Al confine del romanticismo, Proust ha alzato un monumento grandioso nella massa e minutissimo negli ornati: folto di personaggi e storie ed emblemi e statue, come le cattedrali gotiche che egli amava ».

Debenedetti parte con le sue « onde », nel grande e difficile paesaggio proustiano, dall'esame del romanzo inedito *Jean Santeuil* (« il vecchio, giovanile e inedito romanzo di Marcel Proust uscito postumo, a trent'anni dalla morte dello scrittore »): « quest'opera vecchia e come nuova da altre ragioni del bruciante modo come Proust ci coinvolge e compromette anche con noi stessi ». Pagine importantissime: « il *Jean Santeuil* formicola di presagi: da guardarli come gli oracoli palesi e indecifrabili di un futuro che poi si è avverato ». Poi la « radiocronaca » procede, in un suggestivo e ben equilibrato gioco di voci e commenti musicali, svelta e molto nitida: « il motore di Proust lo si vede chiaro, come se girasse dentro un cristallo, in quel breve romanzo, inserito all'inizio della *Ricerca* col titolo *Un amore di Swann* (...); come un'eco anticipato di tutta la *Ricerca* ».

Ecco una guida preziosa per comprendere il « difficile » Proust: « questo prodigioso sommozzatore che nel suo scafandro di sughero, scende al ricupero di una pura dimensione, il Tempo, e lo anima di una innumerevole frequenza di apparizioni, tornate vive ».

Carlo Martini

IL FOSCOLO IN INGHILTERRA

Continuazione dalla pag. 2.

noso come quello della reggia di un nababbo, sarebbe stato assai poca cosa. I marmi preziosi — assicura il Vincent — altro non erano che semplici gessi.

Non nascondiamo che siffatte precisazioni, espresse in un ragguaglio di pochi minuti, fecero su di noi uno straordinario effetto: al tempo stesso in cui ci confortavano assicurandoci della concretezza di quella vita eccezionale, ci deludevano e ci mortificavano come dinanzi ad un mondo dissoltosi nel suo stesso splendore.

Nasceva l'immagine malinconica di una casa borghese abitata da un uomo ormai pieno di acciacchi, con dinanzi a sè quei sogni già scontati in partenza, il quale si aggirava, tristemente rassegnato, fra una serie umiliante di statue di gesso.

Il Vincent ci assicurò che il Foscolo, trasferitosi nel '26 a Turnham Green, non finì in una catapecchia abbandonato tra le braccia della più nera miseria. Non gli mancò, come a qualunque altro comune mortale, il necessario e morì nella mezza luce di un ambiente crepuscolare, senza alcuna prospettiva di dramma.

Oggi *Digamma Cottage* da un pezzo non esiste più: un fascio di linee ferroviarie se l'è portato via. E' rimasto il terreno che faceva da parco alla casa: ed è un piccolo, modesto giardino dimenticato, quasi ai margini della *city*.

Il Vincent concluse le sue informazioni mostrandoci un ritratto sconosciuto del Foscolo, rinvenuto in casa di non so quale lord, una nitida incisione in rame in cui il poeta è raffigurato negli ultimissimi tempi della sua vita: segnato nel volto misuratamente ardente, come da un'intima febbre; ancora specchio, sia pure appannato, di quella suggestione che alimentò e alimenta il mito foscoliano.

In quel raro ritratto il turbinare dei passati eventi si scioglie come da un nodo capriccioso e assurdo, dall'astrattezza clamorosa di certe posizioni iterate fino alla noia, per ricomporsi in un ambito più umano e al tempo stesso più ragionevole distaccato da quella torbida materia che fu alle radici della vita e dell'opera più alta del poeta.

Ci tornavano in mente, a questo proposito, le parole riferite a Didimo Chierico nel tredicesimo paragrafo della *Notizia*: « teneva chiuse le sue passioni: e quel poco che ne trapariva, pareva calore di fiamma lontana ». Più queste dolci parole, certo, ci soccorrevano che non le pur significative asserzioni della *Lettera apologetica* del '26 allorchè, difendendosi, il poeta enumera le sventure della patria veneziana e spera di tornare a Firenze, sul colle di Bellosguardo.

E', il calore di Didimo, quello stesso che agita leggermente e appena increspa il velo delle Grazie.

Tra i due poli estremi, del gesto assurdo e dell'idealismo esasperato, questo Foscolo ultimo si comporta con umana discrezione e riservatezza. Non la retorica che gli fu rimproverata dal razionalismo languente (la vecchia D'Albany che vide nella decisione dell'esule soltanto un inutile e clamoroso gesto) nè l'astrazione a cui fu spinta la sua esemplare immagine lungo le tumultuose e tormentate vie del nostro Risorgimento, allorchè la necessità dei modelli urgeva come un'illimitata pedagogia.

Dietro quella figura del Foscolo non ancora rassegnata, ma certo con la prova insorgente del troppo pagato di persona agli eventi, c'è la sua realtà, mettiamo pure costruita all'ultimo, su quella piattaforma monotona, in quella modesta casa avuta in affitto, fra quei gessi dappoco, fra la noia infine di quel tran-tran senza imprevisti, ma tutta interiormente risolta, affinata dall'esercizio di uno studio assiduo, di un civilissimo colloquio con i grandi del passato, dalle illuminazioni a contatto con una poesia che andava come rinnovandosi e poi, ancor più addentro, nella confidenza abbandonata con i tre inni, dove quel calore cautelato seguitava a diffondersi nel conforto di ricomporre tutta quanta la vita, con le sue gioie e le sue sventure, rivedendola in una più giusta e vera prospettiva, pronta ormai ad esser consegnata alla storia.

La grandezza delle « Grazie » non può non acquistare nuove e più intime ragioni da queste ultime vicende.

La materia consunta e quotidiana che proprio nell'ultimo inno si innalza nella realtà un poco stupefatta del mito antico, ridando a questo una vita nuovissima, dovette certo prender coscienza, con la più docile abitudine alla riflessione, da quell'ambiente modesto e acuire nel Foscolo una pena tutta umana, calarlo maggiormente nelle più dolorose regioni dell'esistenza.

Ancor dopo il '25 il poeta trovava infatti il conforto delle « Grazie » per cui la sua sensibilità si scopriva in quel volgere di mesi fino all'estremo limite dell'equilibrio lirico. La bellezza dei tre inni, ma specialmente dell'ultimo, con quel sentimento che vibra impercettibilmente di alta pietà per la vita umana, potrà accendersi di più se dalla paziente ricostruzione del Vincent si risalirà, attraverso la rinnovata curiosità dei dati esteriori, riaccertati su più solide basi d'indagine, verso le regioni interne di quella stessa vita, verso le sole che interamente la giustificano. Lungi dai pettegolezzi e dai romanzi costruiti con tanta facilità e leggerezza, l'esistenza del Foscolo in quell'ultimo lembo gualcito e dimesso dovrebbe esserci resa nella sua integrità, illuminata da una ferma e costante luce.

Felice Del Beccaro

IL « SEGNO VIVENTE » DI ANTONINO PAGLIARO

Continuazione dalla pag. 1.

sione va affievolendosi o perdendo efficacia sugli spiriti.

Antonino Pagliaro è scrittore eccellente, terso, rapido, saggista nato. E' un uomo di scienza. Ma uomo di scienza la cui frase si colora di riverberi poetici, come avviene talora agli uomini che hanno lungamente e appassionatamente meditato sui problemi che li preoccupano. L'elogio del ponte *Aereo* — il ponte cioè del linguaggio che sorvola i secoli creando le condizioni della civiltà — è mai possibile infatti concepire una civiltà senza linguaggio? conta tra le più belle pagine della nostra critica. E, senz'altro, della nostra prosa di oggi.

Lorenzo Giusso

●E' uscito il n. 6 della rivista di poesia e critica « Il Presente » (dir. resp. Mario Petrucciani) che a cominciare da questo fascicolo intende estendere le sue ricerche anche ai problemi della narrativa e della filosofia contemporanea.

Alla parte poetica hanno collaborato L. Bartolini (di cui la rivista presenta anche un originale disegno), R. Diddi, M. Fancelli, R. Frattarolo, C. Serricchio, G. Colli, R. Magri; nel quadro delle rinnovate relazioni italo-greche la rivista pubblica testi di poesia neo-ellenica (tradotti e corredati in *La poesia d'oggi e «Il Presidente»*, l'Istituto Italiano di Cultura di Atene, e da M. S. Vitti) e un idillio di Teocrito (tradotto da L. Fiorentino).

Nella parte saggistica: *Ugo Spirito dalla scienza all'amore*, di A. M. Ligi; *Per una nuova traduzione della Medea di Seneca*, di E. Esposito; *L'ultimo Catullo*, di Giorgio Petrocchi. Numerose le recensioni.

L'orientamento della rivista nell'attuale fase delle lettere italiane viene ribadito da A. Marcorecchio in *La poesia d'oggi e «Il Presente»*.

●Escono in questi giorni, con i *Canti di Castelvecchio* e i *Primi Poemetti* i due primi volumi, notevoli anche per il particolare rilievo della veste tipografica, di una nuova collana Zanichelli, *Tutte le Poesie di Giovanni Pascoli*. La collezione sarà completa entro l'anno in dieci volumi.

Esce contemporaneamente il volumetto, sesto della collezione zanichelliana « *Florilegio poetico* », vero gioiello bibliografico, delle *cento poesie scelte* fra le più significative delle varie raccolte pascoliane.

● Due commedie di Goldoni sono pubblicate in versione spagnola a Madrid: *Gli innamorati* e *Un curioso accidente*.

● Al Teatro Comunale di *Siracusa* il dottor Franco Zanuttit ha commemorato Luigi Pirandello. Alla manifestazione, organizzata dalla « Dante » locale, sono intervenute le Autorità cittadine e numerose personalità della cultura e dell'arte.

LETTERE INEDITE DI PIRANDELLO
AD ADRIANO TILGHER

I.

Roma, 29-VIII-1921, Via Pietralta, 23. — *Caro Tilgher*, grazie di quanto mi dice. Vorrei che leggesse *Uno, nessuno e centomila*, prima di rimettersi a parlare di me. Tante e tante cose vi sono nativamente contenute, che ho letto anche di recente nei Suoi studi, di cui sono attento ammiratore. M'è sfuggito quel numero della « Stampa » in cui Ella riparlava dei *Sei personaggi* e Le sarei gratissimo se, senza suo troppo incomodo, me lo facesse avere. Ho speranza che, riassistendo alla rappresentazione, e rileggendo adesso il lavoro, Le sia apparso chiaro che il « Capo-comico » non rappresenta lo « spirito coordinatore »; e che appunto in questo consiste anzi la *vera* tragedia dei personaggi, cioè nel non trovarlo questo spirito coordinatore e nel trovare invece un capocomico qualunque, che vuole soltanto la così detta esigenza del teatro e vorrebbe sacrificare in loro quella vita, che in un primo tempo essi ebbero infusa da un autore, il quale non volle poi far la commedia o il dramma. La tragedia, dunque, della vita infusa ma non espressa ancora, non ancora « costruita », che vorrebbe vivere e non può, poichè le fu negato da *chi forse sente la vanità di ogni espressione*. Le mando, com'Ella desidera, l'ultima ristampa del *Fu Mattia Pascal* con l'appendice sugli « scrupoli della fantasia ». Creda a quello che è detto in principio del brano che La riguarda, perchè è la verità: cioè che io Le sono, caro Tilgher, molto grato. Con i più cordiali saluti.

II.

Roma, 20-VI-1923. — *Mio caro Tilgher*, potete immaginare come e quanto sia lieto della traduzione in francese dello studio mirabile che nel vostro libro avete dedicato a me e all'opera mia. Non avrei nessunissima difficoltà a dichiarare pubblicamente tutta la riconoscenza che vi debbo per il bene inestimabile e indimenticabile che mi avete fatto: quello di chiarire, in una maniera che si può dir perfetta, davanti al pubblico e alla critica che mi osteggiavano in tutti i modi, non solo l'essenza e i caratteri del mio teatro, ma tutto quanto il travaglio che non ha fine, del mio spirito. Valetevi di questa mia dichiarazione, se può in qualche modo giovarvi, se cioè non vi sembra che, potendo parere interessata ogni lode sincerissima ch'io facessi del vostro meraviglioso acume, della vastissima comprensione, della chiarezza della vostra analisi, e della vostra dottrina, perderebbero perciò stesso di valore. Da un canto sarebbe forse troppa presunzione ritenere che nessuno potrebbe credere ch'io lodassi senza interesse; e dall'altro, bisognerebbe forse credere gli uomini un po' migliori di quel che in realtà non siano. Non credo che vi debba riuscire difficile trovare l'editore per la pubblicazione. C'è intanto lo Stock che ha annunziato la pubblicazione delle due commedie mie rappresentate a Parigi *Il piacere dell'onestà* e i *Sei personaggi* e d'un volume di novelle, *Il libretto rosso*. Io non lo conosco, nè sono in diretta relazione con lui; ma lo conosce bene il Crémieux, a cui mi rivolgerò ora stesso perchè subito vi venga in aiuto. Egli è l'unico che possa mettersi in relazione con editori e direttori di riviste e giornali: conosce tutti, è ben visto da tutti, è nostro amico vero. Mi parlò di voi a Parigi con molta ammirazione, e sono sicurissimo che vi vedrà con molto piacere e che sarà felicissimo di fare per voi tutto ciò che è in suo potere. Abita, come saprete, al 29, Passage des Favorites, e ha ufficio di segretario al Ministero degli Esteri, Quai d'Orsaye. Vi unisco qui un biglietto per Mme Louise Weiss, che dirige la rivista « L'Europe Nouvelle », 58 Rue de Chateaudun. Col miei più caldi auguri, caro Tilgher, abbiatevi il saluto affettuosissimo del vostro.

III.

Roma, 31-VIII-1923. — *Mio caro Tilgher*, oggi stesso scriverò, non allo Stock, che non conosco (mi pare di avervelo già detto) ma al Crémieux, da cui ho ricevuto, giorni or sono, una lunga lettera piena di ammirazione per voi. Crémieux sarà anche lui interessato a che esca presto in Francia il vostro mirabile studio, perchè son sue le traduzioni dei nuovi lavori che saranno rappresentati nella prossima stagione a Parigi. Egli conosce bene lo Stock, col quale ha trattato per la pubblicazione del volumetto delle novelle, già alla luce, *Le livret rouge*, nella collezione « Les Contemporaines », e per quella dei « Sei personaggi » che verrà fuori, appena terminata la pubblicazione sulla rivista dell'Hebertot. E nel caso che lo Stock non potesse, penserà a collocare presso qualche altro editore la traduzione: ne son certo! Abbiatevi, insieme con la vostra gentilissima Signora, i più cordiali saluti.

IV.

Roma, 17-X-1924, Via Pietralta, 23. — *Caro Tilgher*, sapete anche voi che dirigerò quest'anno un nuovo teatro, nel quale mi propongo di rappresentare le opere più significative del teatro moderno di tutti i paesi. Vorrei naturalmente parlarne a lungo con voi, prima di fissare definitivamente il programma. Ditemi se per l'immutato affetto e l'immutata stima che vi porto, potrei avere il piacere di avervi qualche sera in casa mia, o se no fissatemi voi un appuntamento. Vi prego di salutarmi la vostra gentile Signora, e credetemi sempre.

V.

Roma, 19-II-1925. — *Mio caro Tilgher*, viene a voi, accompagnato da questo mio biglietto, il signor Giorgio Kroll, russo, uomo colto e di spirito nuovo, che mi propone la fondazione di una scuola accanto al mio « Teatro d'Arte ». Io gli ho risposto che accetterei la proposta solo se avessi voi con me per questa impresa. Prestategli ascolto, e poi, dopo avervi pensato, datemi una risposta. Vostro, sempre, cordialissimamente.

VI.

Roma, 6-IV-1925. — *Caro Tilgher*, so che a Voi come a me sono molto a cuore le sorti del « Teatro d'Arte in Roma ». Ho bisogno dell'aiuto di tutti i miei amici, di tutti gli amici dell'arte, per sostenere questa mia bella e disinteressata impresa. Bisogna scuotere l'apatia e l'indifferenza di questo pubblico romano, dandogli un po' di contravveleno per immunizzarlo dallo scetticismo, dalle facili ironie con cui lo smontano i troppi che ci danno guerra, dandogli fiducia nella bellezza di questa opera con l'autorità di un giudizio che gode il maggior credito presso il pubblico italiano. Con l'aiutarmi in questo mio nuovo, e, ripeto, disinteressatissimo tentativo, Voi, mio caro Tilgher, non fareste se non continuare quella coraggiosissima battaglia che avete sempre mosso contro la stupidità e l'ignoranza, a favore dell'arte genuina. E per questo io vi chiedo liberamente di fare per il teatro nostro quanto più potrete: aiuto preziosissimo, data l'inimicizia, le ostilità volgarmente interessate e l'astiosa indifferenza sotto la quale si tenta di soffocare la nascita di questo primo teatro d'arte italiano. Vi ringrazio di cuore e Vi saluto affettuosamente.

VII.

(Senza data). — *Caro e illustre amico*, la vostra lettera leale e affettuosa mi ha riempito di gioja, e anch'io ringrazio con tutto il cuore il felice incontro con la vostra nobilissima Signora, che ha dato modo a me e a voi di chiarire un malinteso, che tanti fin qui s'erano affannati perfidamente a fare più torbido e profondo. Non ho bisogno di riavvicinarmi a Voi, perchè il mio animo non si è mai veramente allontanato da Voi: Silvio D'Amico ve ne può fare testimonianza. Ricordo che una sera, uscendo insieme dalla casa di Fausto Maria Martini, Voi, quasi presago di quanto purtroppo è avvenuto, mi raccomandaste di star sempre uniti, perchè troppi avrebbero goduto d'un nostro dissenso e d'una nostra separazione, come troppi temevano e invidiavano la nostra unione. Ebbene, mio caro Tilgher, per quanto le tempestose vicende della vita politica italiana da quella sera a ora ci abbiano tenuti lontani, il mio animo, ripeto, non si è mai diviso da Voi, dall'affetto riconoscente che Vi porto, dalla stima, non solo del Vostro altissimo ingegno, ma anche dell'esemplare dirittura del Vostro carattere. Un uomo come Voi, mio caro Tilgher, non può e non deve rimanere escluso dalla vita nazionale: Voi che intendete tutto così profondamente, non potete non intendere le necessità storiche che hanno condotto l'Italia al presente stato di cose, ancora in penoso e forzoso rivolgimento, per tante e tante ragioni che molti s'ostinano a non voler capire, ma che voi certo da un pezzo avete capito benissimo. E' inutile che io Vi dica che sono e sarò tutto per Voi, per quanto io possa. Non temete deviazioni per la mia arte. Voi che mi conoscete, sapete benissimo che non ho concesso molto per venire in fama. Come oggi non godo di averla, non mi affliggerei domani, se dovessi perderla. Vorrei che lo sapessero tutti quelli che mi sono nemici per invidia. Cerco una cosa sola: esprimere ciò che sento. Sento perchè penso. Penso perchè sento. E non mi sono mai curato di tutte le miserie della così detta letteratura militante e dei gusti e degli umori del pubblico. Ho tanto desiderio di conversare con Voi! Ci rivedremo a Roma, presto. Ho tante cose da dirvi! Abbiatevi per ora, mio caro Tilgher, una stretta di mano fraterna dal vostro.

(Dall'interessante saggio di Leonardo Sciascia, *Pirandello e il Pirandellismo*, ed. Salvatore Sciascia di Caltanissetta, per gentile concessione dell'autore).

●Il Sottosegretario alla Pubblica Istruzione, On. Resta, ha inaugurato a *Bari* l'attività di quel Comitato, tenendo una applaudita conferenza sul tema: « Il *De Monarchia* di Dante visto da un giurista ».

● 178 capitoli, dettati da Renato Simoni per la « Illustrazione Italiana », dal 1913 al 1922, sono stati raccolti da Eligio Possenti nel volume « Le fantasie del Nobiluomo Vidal » (ed. Sansoni, terzo volume della collana « Scrittori italiani moderni »).

I FUNGHI DELLO ZUCCHERO

E IL PRODIGIO DELLA FERMENTAZIONE ALCOOLICA

Intendiamo parlare di quel gruppo di funghi microscopici che vanno sotto il nome comune di *Saccaromiceti*. Ma è utile dire, prima di parlarne, che la fermentazione cui essi danno luogo, è un fenomeno conosciuto fin dall'antichità che sconosceva la loro esistenza. Non si pensava, infatti, alla intima natura della fermentazione stessa e bisognò attendere fino a che il chimico tedesco Stahl, pubblicando la «*Zimotechnia fundamentalis*» (1687) venne a definire «un corpo» agente come fattore delle trasformazioni notate. Ma la trattazione, avente più che altro carattere speculativo, urtò contro la teoria del dogisto e, per le vaste conquiste della chimica, alle impostazioni teoriche di Lavoisier. Dumas, Gay-Lussac, lo studio della fermentazione non fu mai di carattere essenzialmente biologico. Fu pensato che il fatto fondamentale osservato era da considerarsi come una decomposizione di una molecola di zucchero in una di alcool ed una di anidride carbonica. Poi si provò che i succhi suscettibili di fermentazione non fossero conservabili, se non fatti bollire e quindi ermeticamente chiusi in recipienti adatti. Gay-Lussac affermò che la fermentazione fosse soltanto possibile in presenza di ossigeno, cosa che poi risultò non vera. Verso la metà del secolo scorso il fenomeno della fermentazione fu studiato con fortuna. Col fallimento della presunta «*generazione spontanea*» cominciò ad ammettersi che il «corpo agente» nelle fermentazioni, secondo Stahl, potesse anche essere un vivente. Nel 1837, quasi contemporaneamente, ma con assoluta e inconsapevole indipendenza di ricerca, Schwann e Cagniard-Latour, scoprirono la natura biologica dei corpiccîuoli osservati al microscopio. Ed allora anche Kutzing, scienziato che aveva timidamente tenuto segreta la scoperta già fatta tempo prima, pubblicò le sue osservazioni che ebbero valore di conferma. Ma la grande scoperta suscitò un uragano. I chimici si opposero ad essa accanitamente e con irremovibile ostinazione. Berzelius, Liebig e Wohler si misero a capo della lotta e riuscirono ad ostacolare con la loro autorità il trionfo dell'idea vitalistica. Nel 1839 il Liebig, tentava di chiudere definitivamente le polemiche con la sua famosa teoria intorno alle fermentazioni. Egli attribuiva alla natura molecolare le osservazioni fino allora discusse. Si affaticò a sostenere la unicità del chimismo nei processi fermentativi in genere, mettendo alla pari i fenomeni osservati nella digestione gastrica e in quella dell'amido nei semi in germinazione, fenomeni che hanno luogo senza il concorso di microorganismi. Sarebbe stata soppiantata ogni possibile approssimazione alla verità dei fatti, se il Pasteur (1857) non avesse opposto poderosamente la sua teoria vitalistica alla teoria chimica che aveva dominato il mondo scientifico per quasi un ventennio. Allora le cose si orientarono assai diversamente. Nè valse la ripresa del Liebig (1870) per sostenere la squalificata teoria chimica, non potendo fare a meno di ammettere la connessione tra fermenti e fermentazione. Neanche quando il lavoro polemico del Fremy (1875) concentrava tutti i mezzi possibili per contrastare l'affermazione del Pasteur e demolire la edificazione del vitalismo. Edoardo Buchner portò luce ad una digressione sorta per l'incertezza intorno al mezzo prodotto dal «fermento vivente» e capace di agire per compiere la fermentazione. Tra «fermenti organizzati» o formati e «fermenti non organizzati» o non formati, considerando la generalità delle fermentazioni, due scienziati, soprattutto, riuscirono a veder chiaro: Traube e Hoppe-Seyler. Essi additarono, infatti, la necessità di corroborare la scoperta dei fermenti cercando di identificare il loro prodotto agente. Il Buchner scoprì che la fermentazione è dovuta ad un «*enzima*» — detto poi zimasi alcoolica — che può fermentare gli zuccheri anche indipendentemente dagli organismi vivi che lo hanno prodotto. Fu definito, in altri termini, un prodotto del ricambio materiale del fungo. Così si chiuse un animato contrasto che minacciava di degenerare in violenta contesa, riesaminando il postulato di Liebig. In onore del Buchner, la zimasi alcoolica è anche detta *bucheneras*i.

L'attualità scientifica tiene in gran conto lo studio dei fermenti. Denominati *Saccharomyces* dal Meyer (1838) si sono considerati come gruppo importantissimo dei funghi, confuso fino a che Reess, nel 1870, non vi apportò luce coi suoi studi.

Malgrado alcune specie siano anche considerate in patologia umana (*Sacc. tumefaciens*, Cur. 1896; *S. Blanchardi*, Guiart, 1906; *S. hominis*, Klein et Gordon, 1903) presenti nei tumori, o determinanti malattie cutanee ed affezioni respiratorie, le specie più importanti sono note dal punto di vista zimotecnico ed agrario. Noi proprio di essi intendiamo parlare.

Il *Saccharomyces cerevisae* della birra, il *S. ellipsoidens* del mosto di uva e il *S. apiculatus* del sidro, sono funghi microscopici, generalmente conosciuti per la loro attitudine a decomporre i saccaridi. Per questo, facilmente son detti «funghi dello zucchero» e lo stesso nome scientifico ha derivazione da *saccaron* (= zucchero) e *muchus* (= fungo).

L'intero gruppo dei Saccaromiceti presenta il carattere della unicellularità e di una morfologia caratteristica, in unità singolare o in colonia catenulata. Di forma ovale, o ellittica, con diametro di 4 — 8 micron, la vita aerobica si moltiplica attivamente e rapidamente, dando individui rigogliosi. Dalla vita aerobica passa all'anaerobica con estrema facilità, ma il consumo dello zucchero varia sensibilmente. Fuori del contatto con l'ossigeno il Saccaromicete trae energia dalla demolizione molecolare dello zucchero. La moltiplicazione per gemmazione è pure caratteristica, con formazione di aschi e di ascospore. La cellula adulta, matura per la moltiplicazione, dà un tubercoletto che cresce e si isola mediante uno strozzamento al punto di origine, formando così una nuova cellula, che facilmente rimane unita a quella generatrice. Le colonie sono diverse per forma e per natura, in rapporto all'ambiente nel quale si sviluppano. A seconda del loro caratteristico assembramento nel liquido zuccherino, formano il *fermento basso* e il *fermento alto*. Il primo vive in fondo al recipiente e il liquido ad esso soprastante appare limpido; il secondo, invece, vive diffuso verso la superficie.

Si deve al danese Emilio Cristiano Hansen lo studio dei Saccaromiceti e la pratica della selezione per la razionale coltura pura dei buoni fermenti. La industria specialmente ha ricavato straordinari vantaggi dall'uso dei fermenti selezionati. E poichè solo poche sp. del gruppo considerato assumono importanza dal punto di vista utilitario, ci proviamo a farne sommaria conoscenza.

Il *Saccharomyces ellipsoideus*, Hansen, che trovasi comunemente negli acini di uva matura e sullo stesso terreno dei vigneti, è conosciuto agli effetti pratici. Esso determina la fermentazione alcoolica del mosto, decomponendo il glucosio in alcool etilico e anidride carbonica.

L'immensa utilità economica derivata dagli effetti fermentatori, ha spinto l'industria alla ricerca di razze domestiche migliorate, adatte alle moderne esigenze della enologia.

Il *Saccharomyces ellipsoideus*, Han. trovato nelle fabbriche di Londra e di Edimburgo, presiede alla fermentazione del mosto ottenuto dall'orzo tallito per la preparazione della birra. Nelle condizioni adatte, sporifica dando 4 spore. Non si rinviene allo stato selvatico ma è largamente coltivato in molte razze, tutte impiegate industrialmente (lievito di Will, lievito di Saaz, ecc.). E' facilmente usato come fermento nella manipolazione di pane e paste alimentari.

Il *Saccharomyces carlsbergensis*, Hansen, e il *S. monacensis*, sono importanti stipiti di razze domestiche, a fermentazione bassa, pure usati nelle fabbriche di birra.

Il *S. apiculatus* usato nella fabbricazione del sidro, dal comportamento simile ai precedenti, fa gruppo con altri fermenti che generalmente aderiscono a varie specie di frutta, unitamente a batteri, e utilizzati nella preparazione di altre bevande alcooliche. Notevole, per esempio, la birra di zenzero usata in Inghilterra che si prepara con acqua zuccherata e zenzero mediante l'aggiunta del Ginger Beer plant. Il *Saccharomyces piriformis* dà la fermentazione; se ne ottiene una bevanda spumante, che per i caratteri si avvicina alla birra.

Non si finirebbe presto se si volesse, anche succintamente, parlare di ognuno dei Saccaromiceti conosciuti. Ma è opportuno dare un semplice cenno di quelli dannosi, tutti selvatici, che agiscono turbando l'azione delle specie utili, precedentemente descritte. I loro danni sono spesso rilevanti. Ma l'intervento dei tecnici impedisce il sopravvento dell'insidia, limitando e impedendo lo sviluppo delle colonie intruse. Questi fermenti, sono generalmente noti sotto il nome di *lieviti da malattia* (*S. validus*, *S. turbidans*, ecc.). Uno dei più noti insidiatori dell'industria è il *S. pastorianus* che spesso invade la birra e provoca una fermentazione tale da conferire alla bevanda uno sgradevole sapore amaro. Nefasta è pure l'azione del *S. mycoderma*, che arreca tanto danno all'economia industriale. Infetta vino, birra, aceto, generando alla superficie del liquido delle colonie biancastre pellicolari, che vanno sotto il nome di *fiore*. Un processo di ossidazione che attacca lo alcool o l'aceto, degrada il prodotto, avente originariamente requisiti commerciali, e lo rende inaccetto. Per il vino, ad esempio, tale processo si verifica secondo la seguente reazione:

$$C_2H_5OH + 3O_2 \rightarrow 3H_2O + 2CO_2$$

L'alcool, così, diventa acqua e anidride carbonica.

In modo analogo si svolge la reazione sull'aceto, provocando l'attacco dell'acido acetico:

$$CH_3COOH + 2O_2 \rightarrow 2H_2O + 2CO_2$$

Ma qui, veramente, siamo già fuori tema.

●

Non possiamo finire senza ricordarci che i Saccaromiceti, essendo dei viventi, hanno i loro particolari bisogni. Noi li abbiamo considerati solamente dal punto di vista utilitario. Per vivere e per moltiplicarsi, intanto, hanno bisogno di sfruttare quelle sostanze che offre loro il substrato. Evidentemente dallo zucchero stesso nel quale vivono immersi, traggono il carbonio; quindi una parte del materiale che noi tentiamo trasformare per loro mezzo, giova al sostentamento, allo sviluppo e alla moltiplicazione dell'organismo. L'azoto si trova in tutti i succhi vegetali sotto forma di aminoacidi; l'acqua, s'intende, è copiosamente rappresentata, trattandosi di soluzione e i sali anch'essi necessari al nutrimento dei miceti pure comuni, contengono facilmente gli elementi indispensabili: potassio, ferro, magnesio, fosforo e zolfo. Solo nelle soluzioni pure, o molto concentrate, il prodigioso fungo è messo in crisi. La fermentazione, infatti, in tali condizioni, non si avvera. Subisce, invece, un incremento quando il Saccaromicete è privato dell'ossigeno, in quanto è costretto a trarre energia decomponendo la molecola dello zucchero. Ma il fatto che Pasteur consigliò di privare di aria il fermento per intensificare la reazione, incitò gli studiosi alla esperienza. Essa provò che arieggiando l'ambiente il rendimento del Saccaromicete sia maggiore. Ecco perchè la pratica tecnica moderna di governare il mosto.

Alfio Musmarra

VETRINETTA

GIACINTO SPAGNOLETTI, ***A mio padre, d'estate.*** Schwarz, Milano.

Spagnoletti, dunque, ci si presenta anche nella veste di poeta. Vi sono in questo nitido «quaderno» (il VI della serie di «*Campionario*», diretto dallo stesso Spagnoletti) delle poesie comuni: educate, scaltrite nella cadenza, ma, in fondo, comuni: si risentono echi di Ungaretti e di Montale, di Walèry e di Eliot... (E l'ottanta per cento della poesia «nuova» d'oggi è sotto il segno di queste illustri «cifre»: sensibili alla migliore coltura poetica sono i giovani poeti della nostra spietata stagione). Nelle poesie più sue, notiamo alcune felici «discese» nella memoria: questa favolosa miniera. E il respiro umano degli affetti. Parole dense. Piani accenti (il pudore di mutare i sentimenti, i sentimenti che più dolgono, in parole), ma così cariche di *pathos* da echeggiare in noi come un umanissimo grido. Segnaliamo: *Rendiconto di un paesaggio di stagione*, *Fedeltà*, *Capodanno* 1944. La seconda parte, che dà il titolo alla raccolta, ci sembra quella più illuminata di poesia: («Sulle strade del mare ci incontriamo / ogni sera, e ogni sera ci perdiamo. / Vedo il cielo rifarsi alla tua luce / antica, sento il vento che t'aiuta. / Navi devote alla tua storia, ed alla / mia meraviglia, rompono le porte / dei sogni, avanzano entusiaste. E' tempo / d'amore vagabondo, non è tempo / d'attesa: così, impavido, il gabbiano / spezza l'ali nel rosso appassionato / delle nubi, nel cuore dell'ebrezza»).

Il Quaderno si orna di un ritratto dell'autore: di Luigi Bartolini.

CARLO MARTINI

●

GIULIO ALESSI, ***Orizzonte.*** Padova, Ed. «APE».

E' un lindo volumetto di poesie che l'Alessi ha pubblicato qualche anno fa. Questa nuova prova del giovane poeta padovano segna un indubbio progresso rispetto a *Colline azzurre*, stampato da Emiliano degli Orfini (Genova) quando G. Alessi era poco più che ventenne. E' in *Orizzonte* un evidente approfondimento dei temi umani che nutrono le singole composizioni, ed un naturale affinamento dello stile e della tecnica, da cui viene sopratutto il dono di un illimpidimento della parola, la quale ha perciò acquistato risonanze più ricche e più sicure

La presente raccolta è pertanto il succoso frutto di una decisa maturazione, che ha notevolmente allargato le possibilità espressive e poetiche dell'Alessi. Maturazione intima, di motivi, cui si accompagna una maturità formale, che è semplicità aderente e colorita.

Il poeta è rimasto fedele, nell'intervenuto approfondimento, ai motivi iniziali del suo mondo interiore, che avevano avuto una prima delineazione, tra acerbità ed esuberanze allora inevitabili, in *Colline azzurre*. Motivi di ispirazione e di canto, che per lo più l'autore attinge ai seducenti aspetti ed occulti significati della natura vivente. E' un chiaro paesaggio, tra di monte e di campagna, quello che si precisa in *Orizzonte*. Dove in più, rispetto alla precedente opera, è una vibrazione ed un anelito di religiosità — una religiosità di ampiezze cosmiche, in taluni momenti — verso cui il poeta è stato visibilmente trascinato dall'assorta penetrazione ed appassionata meditazione di quei segreti significati che il mondo della natura in sè racchiude.

Non abbiamo difficoltà ad affermare, a lettura ultimata, che l'Alessi, pur essendo tuttora giovane, è poeta che merita di essere tenuto d'occhio.

B. PENTO

● La pittrice Gemma D'Amico Flugi, della Sezione Romana UCAI, ha partecipato — insieme agli artisti Fischer, Tosabella e Corcos — ad una Mostra collettiva che è stata inaugurata a Bari dal prof. Bodini, della Università cittadina, alla Galleria «Il Sottano». La stessa Mostra sarà trasferita a Foggia, a Catania e a Siracusa.

Una personale della pittrice D'Amico è stata inaugurata il 1° marzo alla Galleria «La Nuova Bussola» di Torino.

SVOLGIMENTO DELLA LIRICA DI CAPASSO

Continuazione dalla pag. 2

ficò, se mai, lo slittare da uno ad altro estremo. Non fu insomma la sintesi serena, l'armonia.

S'intende che anche in questo libro esistono, nè sono pochi, i testi i quali paiono sottrarsi a quella che si configura un po' come la regola generale di esso, e sfiorare o raggiungere appieno una salda e letificante compiutezza di contenuti e di modi.

Nella storia della lirica capassiana rimaneva dunque tuttora aperto, almeno nel complessivo senso di un intero libro e come norma ed abitudine ispirativa, il problema del proprio irraggiunto equilibrio.

●

Nei successivi *Poemetti in prosa* (Siena, 1951) risultò invece piuttosto agevole scoprire l'ordito di una siffatta unità: quella feconda contemperanza dei costitutivi e necessari elementi poetici, la quale sola può conferire a tutto quanto un libro fisionomia di realizzata opera d'arte. Ma i *Poemetti*, a causa appunto della loro prosastica natura, di genere poetico tutto particolare, occupano un posto a sè nella panoramica di questo poeta. E, tutt'al più, potevano essere riguardati come preannuncio di una imminente, effettiva soluzione abitudinariamente unitaria anche nell'ambito della poesia versificata: conseguita come una specie di *forma mentis* non più alienabile e come, dunque, quell'assoluta maturazione ultima, ch'è il traguardo di un più che ventennale e laboriosissimo svolgimento di poeta.

Quest'approdo, oggi, nei versi di *Formiche d'autunno*, è ben visibile. E' l'esito perspicuo di una sempre più approfondita illuminazione del proprio mondo interiore e poetico, da parte di un moderno scrittore, appassionato come pochi sono oggi, e che come pochi ha, con così commovente dedizione, fatto della poesia, e della verità dell'odierna poesia, la ragione prima della propria esistenza.

In quest'ultima silloge capassiana è quella severa e serena fermezza, nonchè quella dominata e cara eloquenza di cose e di affetti reali, che appartiene a ciò ch'è compiutamente vivo: vivo per calore di sangue e per espressività di attraenti forme. Una lucida ed armonizzata compresenza, che è il tratto dominante, la preziosa costante delle pagine che, non eccessivamente numerose, compongono questa raccolta.

E se scadimenti, dal prevalente equilibrio, pur ci sono (nè possono non esserci), essi si presentano in quantità trascurabile: esattamente, nel medesimo rapporto, col tutto, con cui nei precedenti volumi venivano a trovarsi le scritture di anticipata compiutezza artistica. Che a questi pochissimi momenti, in cui sono residue opacità ed improvvisi scolorimenti dell'espressione, tali da far ricordare davvicino certa intonazione del *Per non morire*, validamente si contrappongono liriche significantissime ed interamente belle, come *Voce d'un piccolo uccello primaverile*, *Al gatto di casa*, *Epigramma per un cane da pastore*, il secondo dei *Due tanka*, *Via Pietro Giuria*, *Formiche d'autunno* e, soprattutto, l'*Ode ai rondoni*, che è il capolavoro dell'odierno libro. Essa rivela di colpo una sua amabilissima ed assai espressiva fisionomia, in certo senso addirittura esemplare. E a riprova di codesta esemplarità, si ascolti qualche passo del lungo componimento: «...Rondoni, miei diletti, creature che amate / inseguirvi con gridi così alti, / nel cielo come in un vostro giardino, / su la prima dolcezza della sera, / attendendo perennemente / il domani oh il limpido domani col suo timpano solare; ... / Rondoni, miei diletti! or prossimi a partire / siete; tra breve voi ripasserete il mare, / precisi nel viaggio come stelle, / voi risoluti a ignorare l'inverno. / E tornerete, un altr'anno, con limpidi / gridi di giuoco inebbriato come / questi, un altr'anno ancora amanti di rincorse / senza scopo, un altr'anno così fanciulli, o amici / eternamente fanciulli. / Forse che a voi non è inflitta la pena / d'invecchiar come noi che il sangue raggelato / rende prudenti, nemici del canto / e del rischio? Io so che mai nessuno / di voi mi parve meno fulmineo ad inseguire / i fugaci compagni, nessuno meno argenteo / nel grido suo di precipite gioia. / Pure, anche per voi il Tempo passa. / Ah, io credo che quando un primo segno / della senilità, un peso, un senso / d'opaco nelle vene, una minore gioia / del non avere mèta alle rincorse, / voi sorprendete in voi, credo che semplici / e tranquilli sappiate abbandonare / il vostro destino di voli e migrazioni: / nel fatale ritorno sopra il mare d'autunno / vi fate sassi e piombate nel vasto / piano usato a inghiottire navi, piloti, eroi; / così alla nuova migrazione, ebri / di giovinezza senza fine, soli / ritorneranno i giovani fratelli, / e un popolo giovane voi sarete per sempre...».

Bortolo Pento

CONTRIBUTO A UNA BIBLIOGRAFIA VOCIANA

14

— *La «Voce» del 1913*, «Voce», 28 luglio 1914 [La *Voce* del 1913 piacerebbe ancora a molti lettori e collaboratori; e anche a me piacerebbe. Una rivista veramente libera, aperta alle correnti più vive, artistiche e di pensiero, dove potessero incontrarsi ed avvicinarsi i tipi d'arte e di pensiero più diversi, fuori d'ogni legame di scuola, sarebbe utilissima in Italia, dove manca in modo assoluto. E io ho difeso sempre negli anni passati l'utilità e la necessità della *Voce* contro i piagnoni della morale e contro i libertini dell'arte, che avrebbero desiderato accapararsela tutta per sè. Cosicchè se una tale rivista sorgesse in Italia, per conto mio le darei tutto l'appoggio e la collaborazione che mi sarebbe possibile. Ma la questione è un'altra per quel che riguarda la direzione. Dopo cinque anni circa di direzione di una rivista a quel modo io non me la sentivo di continuare, avevo bisogno di star da me, con i miei. Per questo c'è la *Voce* di quest'anno. Mi dicono che alcuni vogliono fondare una rivista del tipo della *Voce* del 1913. Sarò felice se sarà una rivista che saprà raccogliere nomi dello stesso valore, problemi della stessa importanza, artisti della stessa *forza*. Tanto meglio poi se, come dicono, a Roma, dove di riviste intelligenti e artistiche c'è veramente più bisogno, necessità addirittura. Soltanto: sarà vero? »].

— *Come sarebbe stato contento Péguy*, «Voce», 28 settembre 1914 («se avesse saputo, alcuni anni fa, di morir guidando i soldati francesi in una battaglia vittoriosa»).

— *Il problema di Trieste nostra*, «Voce» 13 ottobre 1914, 25 ottobre 1914.

— *La «Voce» nel 1915*, «Voce», 13 novembre 1914 [«Col prossimo dicembre la *Voce* escirà abbellita, ingrandita di formato e allargata di materia ma non più sotto la mia direzione. La guerra, che ha mutato e muterà troppo grandi cose perchè non, delle nostre piccole, possiamo lagnarci, ne muta anche delle mie, piccolissime, ed io non posso impegnarmi più come negli anni passati, ad un lavoro che, senza esser grave, disperde le forze mentre lega qui a Firenze. Sarebbe stato un mio vivo desiderio dedicarmi tutto a la *Voce*, lasciando ogni altra collaborazione ma questo non è possibile. Del resto ho sempre sperato ed atteso in questi anni, fin dal primo anno de la *Voce*, qualcuno, un giovane, che mi sostituisse. La *Voce*, dicevo, è fatta per i giovani. Essi devono trovare aperta quella strada che al nostro tempo noi non trovammo da quelli della generazione precedente. E se sono restato, se sono tornato, è stato sempre perchè, più che utile, mi vedevo necessario, mancando, per varie ragioni, un'altra persona adatta. Ma ora, nel dispiacere che ogni commiato dà, mi conforta il pensiero che quella persona vi sia. Trovatala, non ho voluto lasciar sfuggire l'occasione. Giuseppe De Robertis, che il Consiglio, unanime, su mia proposta, ha nominato, gode la stima e la fiducia di tutti noi che più da vicino lavoriamo per la *Voce* e per la libreria. Da molto tempo ci è accanto, conosce il meccanismo della nostra rivista avendo per alcuni mesi aiutato chi la dirigeva. E' giovane d'anni ma questo non sarà mai fra noi che un merito, ed è maturo di spirito il che non è per nessuno un difetto. E' affezionato al movimento di idee e d'arte che ha suo centro in Firenze. Ho la promessa della collaborazione di un gruppo eccellente. Saprà scoprire e incoraggiare dei nuovi. L'amico De Robertis ha una sua educazione prevalentemente critica e letteraria che non è la mia ma egli vuole, ed io prometto, di restare fedele assiduo collaboratore de la *Voce* (...). E' inutile dire che io resto sempre a disposizione di tutti i miei amici, il mio miglior patrimonio, il mio merito più grande, che la *Voce* mi ha procurato in Italia. Non vi è nulla di spezzato ma voltanto un anello di più e con loro un altro amico che impareranno a conoscere»].

— *Un anno di «Lacerba»*, «Voce», 28 gennaio 1914; 28 febbraio; maggio 1912.

— *La lista del Marzocco*, «Voce», n. 13, 13 luglio 1914.

— *Non sono irredentista*, «Voce», 30 dicembre 1914 [il problema della guerra «è il problema della libertà italiana»].

— *Charles Péguy*, «Voce», 15 marzo 1915.

— *P. Jahier*, «Voce», 30 aprile 1915; «L'Epoca», 12 marzo 1919 e 3 agosto 1919.

— *R. Serra*, «Voce», 15 ottobre 1915; «Cittadino», 24 luglio 1921.

— *S. Slataper*, (Pennaiolo), «Voce», 29 febbraio 1916; «Le lettere», 15 ottobre 1920; «Radiocorriere», 31 luglio 1938.

— *Tutta la guerra*, Firenze, 1919.

— *C. Ungaretti*, «Popolo d'Italia», 28 maggio 1918.

— *Uomini 22 Città 3*, Firenze, 1920.

— *Amici*, Firenze, 1922 [Croce, Jahier, Papini, Slataper, Soffici... - *Croce*: «E' stato l'astro maggiore della coltura italiana nel periodo che va, all'incirca, dalla morte di Carducci alla guerra europea. Dominò senza seri contrasti ed illuminò anche certi suoi avversi che credevano di splendere di luce propria e non riflettevano che la sua. Egli ha colorito, informato, diretto, durante quegli anni, consuetudini, inclinazioni, mode intellettuali, come nessun altro spirito del nostro tempo (...). Egli è parso un uomo che viene a suo tempo, perchè il suo pensiero è sbocciato e la sua parola è stata detta quando l'Italia aveva già sentito il desiderio di rinnovamento di pensiero, ed aspettava (...). Il valore del Croce è piuttosto nella sua personalità che nella sua filosofia (...). Io vedo nel Croce soprattutto un equilibratore e ordinatore di menti, con tutti i pregi e i difetti di queste qualità (...). E' una genialità olimpica, veramente italiana e classica, che arriva senza sforzo al fine e produce senza fatica, con una calma e con una tranquillità che fa rassomigliare il genio ad una forza di natura» - *Jahier*: «Chiese un ritmo al periodo, la passione non si contentò della parola povera e consumata di tutti i giorni, ma cercò la più pungente o la più dolorosa. Un animo offeso da anni di povertà, da lotte familiari e religiose, aveva molto da raccontare se gli si offriva l'occasione. E questo avvenne con la *Voce* di Firenze». - *Papini*: «Di persona Papini è come certe specie di pere, brutte a vedersi e dolci a mangiarsi. A prima vista non piace. I suoi lineamenti sono irregolari. La bocca è troppo grande, la mascella troppo sporgente, i denti troppo in fuori, il naso troppo schiacciato; il colore troppo pallido, spesso terreo. Troppo lungo di corpo, cammina come uno scheletro da commedia, tutto storto e dinoccolato. Ma guardatelo bene (...). Non potete che pensare al mare quando fissate i suoi occhi grigio verde, alle montagne quando vedete la sua fronte alta e spaziosa, alle foreste agitate dal vento d'aprile quando salite ai suoi capelli tutti mossi naturalmente da una ondulazione (...). Quando lo sentirete parlare per la prima volta, avrete in generale l'impressione che si tratti piuttosto di un demonio. Se è un angelo, egli è l'angelo delle tenebre e della negazione, dell'orgoglio ferito e della corrosione». - *Slataper*: «Alto lunuto, coi pomelli un poco sporgenti, e gli occhi azzurri (...). Il suo stile è quale il suo corpo, alto, muscoloso, sano, energico, vergine (...). Orglioso di purezza, altero della sua nobiltà, amava il sacrificio che gli costava nella vita quotidiana il tenersi su, sopra gli altri, sopra le abitudini comuni, sopra le debolezze più generali (...). Questa altezza da primitivo, da campagnolo, risaliva forse alla sua origine slava, al sentirsi un poco uomo nuovo, sangue pulito ed immacolato, fra gente cittadina tormentata da avvelenamenti secolari (...). Tutto ciò non avrebbe retto senza una volontà e un senso del dovere, kantianamente rigido ma pieno di pietà cristiana e di interesse umano (...). Non è una figura comune, nella nostra coltura». - *Soffici*: «Nei suoi trascorsi e nelle sue impudicizie letterarie, è stato sempre d'un equilibrio straordinario e la sua schiettezza toscana, la sua probità d'artista, la sua visione limpidissima gli hanno accaparrata la simpatia anche dei vecchi (...)

(*Continua*). **C. M.**

Istituto Poligrafico dello Stato - G. C.

Direttore responsabile Pietro Barbieri

Registrazione n. 800 Tribunale di Roma

PREZZO DI UNA COPIA LIRE CINQUANTA

SUPPLEMENTO DI "IDEA"
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE
ROMA, – Via del Corso, 10 – Telefone 60-427

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO V – N. 19 – ROMA, 10 MAGGIO 1953

ABBONAMENTO ANNUO L. [illegible]
ESTERO IL DOPPIO
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia S. P. I. – Roma, Via del Parlamento, 9 – Telefoni [illegible]

Spedizione in abbonamento postale Gruppo terzo

ESTETICA DELLA PAROLA

Il nostro accento vuol battere sull'elemento verbale, sul discorso continuo, sulla sintassi ideativa che è la cisterna delle arti, sulla parola che — lirica o concettuale — cinge infine tutta la sfera della realtà per l'uomo, sicchè dal segno figurativo, dalla nota musicale, dalla mera arte verbale, anche prima della parola riflessa, filosofica o storica, che presuppone qualsiasi mezzo espressivo di qualsiasi arte e ne fa giudizio critico e storia, si passa, nel seno stesso dell'attività estetica, alla parola o sintassi coordinatrice. In tutte le arti, come nel pensiero, quale che sia il mezzo espressivo astrattamente considerato, la sintassi è sempre verbale. L'intelligenza delle cose naturali tende alla parola umana come alla coscienza: tende alla parola umana, come l'uomo alla rivelazione divina, che egli invoca e può apprendere soltanto nella parola.

Noi possiamo certo fisicamente, con l'organo della voce, asserire che esistono pensieri senza parole, idee e fatti averbali, ma possiamo soltanto farlo con l'usar parole o come a me meglio piace dire con antiparole, che sono finzioni di parole: e comunque, fin quando non si trovi la possibilità di esser uomini in modo differente da quello che ci fa uomini e che è il pensiero-linguaggio, esser costretti a dimostrare in parole che si può pensare senza parole è pure una bella avventura: come a dire che ci si serve della parola per negare l'essenza della parola.

Ciò che si chiama pensiero, ed è l'anelito a possedere e creare verità, nell'attuarsi comincia come aspirazione alla parola, continua come parola più sicura, tocca il vertice nella parola del poeta e del filosofo, o meglio nella poesia (che abbraccia tutte le possibili arti) e nella filosofia, tutte le volte che un uomo si fa poeta e filosofo, in alto grado approfondendo la sua elementare poesia e filosofia. Noi non parliamo mai delle cose in sè ma delle parole in cui le formiamo: e dire «noi pensiamo le cose» significa dire «noi parliamo le cose». Il pensiero, in assoluto, è la parola «pensiero»: in principio era la parola.

Nel concepire l'assoluto, nel concepire l'astrazione, da tutto si può astrarre, tranne dalla parola «assoluto» o «astrazione»: e dell'hegeliano concetto puro quando avremo fatta ogni astrazione rimarrà sempre la parola che lo configura, la parola «concetto». Ed ecco che a un certo punto il principio che l'*essere* e il *non essere* sarebbero la medesima inerte cosa e che la loro realtà è il *divenire* vuol dire in profondo: l'*essere* e il *non-essere* sono due diverse parole e non la medesima idea: elementi astratti, ma verbalmente e cioè umanamente reali ciascuno come una diversa astrazione.

Non c'è rapporto fra la parola e la cosa, ma sempre un rapporto fra la parola e il pensiero e cioè la nuova parola. Anche il segno, anche la nota, sono parola che li circoscrive, come la cosa di natura è nella parola che la nomina e definisce, e che un tempo fu detta idolo, similitudine, effigie. Il pensiero riflesso, la filosofia-storia o la storia-filosofia, non si svolge sulle cose ma sulle parole, sia che si riferiscano a oggetti che son detti di natura, sia che si riferiscano a oggetti creati dall'uomo valendosi della natura, poesie, cronache, pagine di filosofia o di teologia, tutti iscritti senza residui in parole.

La filosofia assume le parole che la arte ha create e le fissa creando concetti; ma nel tempo stesso può far la sua nuova poesia nell'ordinare quel mondo verbale che essa soltanto, mediante la riflessione, garentisce come reale, e può comunicare al suo discorso il sentimento di stupore, di gioia, di malinconia, ogni affetto che si leva nell'animo del pensatore. La più grande filosofia ha perciò sempre un suo linguaggio poetico, nei suoi più alti e rapiti momenti. E come in ogni espressione dell'uomo, accanto all'aspetto comunicativo e fisico, la vera poesia è in certi segreti favi, in certi gorghi di miele, così in un'opera di filosofia, accanto al corpo dimostrativo e rigidamente loico, è un segreto, ma infine palese, linguaggio di poesia.

La parola nella sua prima forma è verità: la menzogna che è colpa morale non parla ma simula la parola: è antiparola, e vale non per sè che è nulla, ma per la verità che tenta di nascondere.

L'Arte, dunque, o parola è il primo moto nel quale l'uomo prende coscienza di sè e si distingue come essenza dalla stessa natura e storia di cui è partecipe e dalla quale è trasceso, inventando la parola che in natura non esiste e con quell'organo di conoscenza e di creazione configurando l'universo in forme che sono essenzialmente linguaggio e non costruzione classificativa della fisica. La poesia compone le cose: e a quel moto poetico che è il linguaggio di forme verbali, figurative, musicali, segue la comunicazione, che, idealmente posteriore, nella pratica si svolge talora con fulminea compresenza, ove l'opera mentale e l'opera manuale o tecnica, simultanee nella mente, si immettono nelle leggi della vita naturale, e ne adottano il ritmo: così anche nell'arte diventata fisica la luce è più rapida del suono.

La poesia nasce prima di ogni altra forma di società e veramente essa sola dà inizio ad una società umana; ma l'inizio di cui qui si parla è una categoria mentale e non un fatto temporale.

E questa attività primigenia che forma le cose nel linguaggio delle arti (e fuori di questo linguaggio, ogni scienza e filosofia, ogni matematica e geometria non potrebbero neppur nascere) è propria di tutti gli uomini, o rimarrebbe incomprensibile e incomunicabile. L'arte dapprima umanizza la natura e rinnovanizza la storia, dando ad esse forme e nome concreti nella originalità di una sempre nuova situazione: poi le inventa e cioè inventa dal di dentro forme che la natura e la storia non contengono.

Ogni segno figurativo, musicale, mimico si riporta al discorso mentale lirico, in cui anche il segno e la nota e il loro rapporto si nominano. Allude ad una parola, ad una sintassi, a quel discorso continuo di cui parlò l'antichissima filosofia greca. Il segno più astratto di cubo, volume, prospettiva, allude alla geometria pura e cioè alle parole della legge geometrica. Anche Euclide parla le sue figure. Anche Pitagora i suoi numeri. L'idea figurativa e l'idea musicale vivono nella parola che le avvolge: l'idea verbale implica tutti i segni figurativi e musicali giacchè li nomina. Perciò la parola è la coscienza in cui si fa per sintesi qualsiasi immagine o specie delle singole arti. La parola distingue segno da segno e nota da nota sui rapporti visivi ed auditivi, e da sensazioni (nel significato impressionistico che si riferisce anche agli animali) le fa immagini e le istituisce nella sintesi che è sempre coscienza verbale, pur se si esprima nei più taciti riferimenti.

La coscienza di un colore, di un suono, di un valore tattile, è la parola in cui essi si avvertono: perciò colori, note, odori e ogni sensazione sono la materia della parola, la materia che la parola ordina. E chi fa un quadro e armonicamente gradua i colori, ordina di fatto, che sembra paradosso, nell'intimo pensiero ove il quadro pri-

Continua a pag. 4.

Francesco Flora

SOMMARIO

SIMULACRI E REALTÀ

DUE IDDII IN VISTA

Nel mese di gennaio del 291 il figlio di Giove e il nipote di Ercole si recano a visitare Milano. Memoria di quella visita troviamo nel panegirico recitato da Mamertino. Il discorso è la dimostrazione oratoria che due Iddii onorano Milano della loro presenza. «Quando passata la soglia del palazzo vi siete avanzati sul carro nel centro della città, le case stesse si commossero quasi, mentre la gente, uomini e donne, bambini e vegliardi, si precipitavano nelle strade attraverso le porte, e su voi si chinavano dalle finestre dei piani superiori. Tutti gridavano di gioia, ormai senza timore, e ostensibilmente vi mostravano a dito: — Vedi Diocleziano? guarda Massimiliano! Son là, son insieme! Come stanno vicini! Come conversano cordialmente! Come passano in fretta! Nessuno ebbe a sua disposizione occhi sufficienti per contemplarvi...».

Il latino naturalmente è spumante come un cavallo focoso attaccato ad un cocchio dorato. Che le case fossero anch'esse prese da commozione (e per case si debbono intendere, al proprio, i mattoni e la calce e i marmi: tecta ipsa, non vi è dubbio) è cosa che sorpassa ogni fantasia.

Oh retori! Solo il terremoto di tanto in tanto riesce a vincervi in ardimento.

UN DISCUTIBILE PRIVILEGIO

«A prezzo di un po' di fatica, conquistiamo per sempre la tranquillità alla Francia».

Con queste parole Francesco I troncò le discussioni che nel consiglio di guerra si erano accese sui pareri contrastanti di togliere l'assedio a Pavia, oppure di continuarlo.

La Palice aveva bene ragionato: non accettare la battaglia e nel caso levare l'assedio. Ma la Palice era un veterano e il suo consiglio parve troppo favorevole alla sua pelle. E che non fosse questione di pelle, il saggio veterano lo dimostrò cadendo eroicamente. In un corpo a corpo perì anche un altro veterano, l'eroico La Trémoille. Aveva settantacinque anni. Lo storico che ci racconta l'episodio aggiunge: «tra i privilegi della nobiltà c'era allora quello di farsi uccidere senza limite di età».

Privilegio singolare davvero, che non si sa come intendere. Significa che il nobile per una causa giusta deve farsi uccidere, sempre che la sua cruenta testimonianza sia necessaria? Ma questo non è privilegio nobiliare, è un dovere. Significa che al di là di una certa somma di anni, si è così inutili che solo per sovrana degnazione potete farvi ammazzare?

A Roma sono più generosi: e quel privilegio lo concedono a tutti, quando vi lanciano un certo invito.

MUS SILLABA EST

Seneca dice Daniello Bartoli, s'impazienta con certi filosofi del suo tempo, che le lunghe veglie della notte e le implacabili dispute del giorno consumavano intorno a certe fanciullaggini, non si sa se più meritevoli di riso o di sferza.

Un esempio: «Mus est syllaba, syllaba caseum non rodit, mus ergo caseum non rodit». E così il topo secondo i filosofi non addenta formaggio.

«O pueriles ineptiae!», ripetiamo noi indignati, compiacendoci che almeno i filosofi del nostro tempo sdegnino simili giochi infantili.

Se non che ci coglie il sospetto che anche nella filosofia moderna giochi s'insinuano. Saranno giochi più complicati, ma i giochi sono. Non diciamo più che «mus» è sillaba, ma affermiamo che «homo» è un bisillabo esistenziale. Un nulla, un'angoscia, una catastrofe. La nostra tela è magari metallica, ma rimane sempre cacciatrice di mosche. Ai nostri tempi Favorino loda la quartana, Dione la zazzera, Sinesio la calvizie, Luciano la mosca. Non portano evidentemente quei nomi, ma ne hanno altri più sonanti e più irritanti.

Materie inutili ed allegre oggi hanno valentissimi maestri.

E con tanta allegria e tanta valentia, la vita è un'ombra spaventevole.

«Mus est syllaba.....» «Homo est mus», ecc. ecc.

Varius

RITORNO A CARLYLE?

Forse la sua amicizia discorde con Giuseppe Mazzini, vigorosamente difesa, dalle colonne del *Times*, contro la violazione poliziesca del segreto epistolare; forse le pagine dantesche degli *Eroi*, lette, presente l'esule genovese, quattr'anni avanti; forse la suggestione tenace, la eco frequente nei sonetti di *Ça ira*. Certo è, comunque, che agli italiani Carlyle è rimasto, con Byron amatore e cospiratore romagnolo e Shelley naufrago al largo della costa apuana, il maggiore, il più popolarmente noto, il più riconoscentemente rammentato degli scrittori inglesi dell'altro secolo: almeno dopo il declino dell'ideologia liberale, e il tramonto degli entusiasmi per la pubblicistica di Gladstone o l'estetismo di Ruskin.

Io non dirò che molto gl'italiani leggano Carlyle o di Carlyle, seppure hanno tradotto gli *Eroi* e la *Rivoluzione francese*, scelte di lettere e di opuscoli morali. Ma il suo nome, indubbiamente, perdura, salutato da reverenza fedele, forse — o soprattutto — da gratitudine per l'accoglienza che, nella casa ospitale di Chelsea, trovarono Saffi, Ruffini e Mazzini; quando anche la gentilezza un poco femminea del Nencioni, nel raccomandare l'opera di Carlyle, guardasse, probabilmente, più alla sua vita domestica e alla tragedia di Jane che non all'attività storiografico-politica del biografo di Cromwell e di Federico II.

Gl'inglesi hanno sperimentato, invece, una storia contraria dell'influenza o «fortuna» di Carlyle. Hanno riverito il presunto filosofo, «il saggio di Chelsea», laico predicatore vittoriano. E, soverchiamente identificandolo con le idealità, o le mode, d'un'era che parve di *bon ton* demolire, o dimenticare, fra le due guerre, massime sotto la corrosiva ironia di Lytton Strachey e accoliti, troppo poco si è, invece, badato a quanto effettivamente Carlyle introdusse, immise, nella cultura e storiografia dell'altro secolo. Ed è assai meglio delle sue personali sciagure, o delle vicissitudini del suo *ménage*: il che tutto, condito d'usuale «freudismo», occupa i suoi critici odierni, e quasi esclusivamente parrebbe raccomandarne lo studio agli attuali, impacciati e imbarazzatissimi scopritori britannici d'un Ottocento troppo più irriso che non capito.

Certo in obbedienza ad una reazione di storico al problema Carlyle guarda oggi Trevelyan; e certo per risuscitarne la serietà dell'opera, la dignità della vita, l'efficacia etico-politica della predicazione, non per il gusto meschino del piccolo, caudalismo privato, il pronipote di Macaulay si è proposto di compendiare in un volumetto di neanche dugento pagine i quaranta e più volumi d'una oltresemisecolare attività (1). Se non che, laddove una antologia di Carlyle doveva essere, non può non essere se non, un libro di storia della storiografia, o di storia politica, o delle idee politiche, inglesi nel secolo XIX, Trevelyan, invece ha disgraziatamente preferito abbassarsi, e fare scadere con sè il proprio autore, a un epicureismo letterario, essenzialmente ad una raccolta di «belle pagine»: quasi, dunque, per affermare, contro ogni declino di gusti e modi e teorie, la perennità ed il primato dell'arte, dello stile ineguagliato, di Carlyle, che tantissimi *soi-disant* «buongustai» (per esempio, i Nicolson e i Rowse) sogliono definire «illeggibile».

In questo, il Trevelyan rimane fedele a se stesso: coerente a quella dicotomia ed espurgazione dell'opera di Carlyle che fin dall'altra guerra, e sotto l'urgere dei contrasti di allora, coraggiosamente intraprese, non senza glie ne venisse rimprovero, in nome della nostra più affinata esperienza e tecnica storiografica, dal Vinciguerra. Ma l'indubbio errore di ieri non diviene, trentacinqu'anni più tardi, nè una verità nè un merito. Esistono, scriveva nel 1918, dal fronte italiano, lo storico di Garibaldi, esistono *due* Carlyle: non coesistenti, ma successivi, e il secondo frutto delle incomprensioni, delusioni, amarezze e infermità del primo. Vivo e benefico l'uno; morto e tuttavia ancor deleterio l'altro, quanto più ebbe favore di consensi, e quasi conobbe una rinascita, nella cultura e pubblicistica d'oltre il Reno, quanto più la Germania bismarckiana divenne la Germania di Guglielmo II, dell'antidemocrazia, che l'Intesa si sentiva allora chiamata a vincere in campo e ad abbattere. Termina, il primo Carlyle, a mezzo il secolo XIX, con i volumi del *Cromwell*; e nessuno dovrebbe nemmeno rammentare il secondo, essenzialmente l'autore del *Federico*, e della lettera al *Times*, il novembre 1870, a favore dell'annessione prussiana dell'Alsazia-Lorena. Dunque, il profeta del superuomo, il nemico delle democrazie, il teorico del vitalismo, il critico della civiltà quantitativa, dell'industrialismo, e della massa.

Ma seppure a titolo di motivo polemico si poteva, e tanto meno oggi si può, trovare una giustificazione obiettiva a questo saggio sui «Due Carlyle» (ristampato, l'anno di poi, nelle *Recreations of an Historian*), perchè la dicotomia non sussiste, laddove logico sempre e coerente è il trapasso dall'una all'altra opera o frase dello scrittore; più, perchè l'influenza di Carlyle, nei decenni fra la sua morte e lo scoppio della guerra europea, è soltanto nei paesi di cultura tedesca, dal Nietzsche al *George-Kreis*, ma negli stessi paesi di lingua inglese, da William James a Shaw, a D. H. Lawrence (come avrebbe ottimamente lumeggiato, prima, durante e dopo la seconda guerra mondiale, Eric Bentley, nel suo dotto volume *The Cult of the Superman*; Londra, 1947), fu, essenzialmente, influenza del cosiddetto deteriore Carlyle: quand'anche maturassero insieme, in ambito socialista, i semi del Carlyle cosiddetto migliore. Quanto, invero, della tradizione laborista, soprattutto del *pacifismo* laborista, non deriva dallo storico delle folle rivoluzionarie imbestiate e dell'*histoire bataille*, studiosamente ricostruita *in situ*?

E allora, perchè il Trevelyan qui riproduce pari pari non solamente i passi già più volte citati o trascelti nelle sue precedenti scritture, ma i giudizi d'un saggio scritto all'indomani, e in una certa misura indubbiamente sotto l'impulso, della Rivoluzione d'Ottobre, preludio al ventennio di ferro; i cui duci, tuttavia, il savio di Chelsea, quanto più pretendevano di ripeter da lui l'investitura della propria «missione», tanto più, secondo l'acuta e coraggiosa interpretazione del Taylor (*Carlyle et la pensée latine*; Parigi, Boivin, 1937; pp. 383), avrebbe trattati con l'ironia e il disprezzo a lui consueti per l'Uomo del Due Dicembre? Invano, lo storico di Garibaldi, che soggiacque anch'egli al «mito» del totalitarismo, e più al «mito» d'una pretesa inferiorità, incivile ed antidemocratica, degl'italiani, prima di ricredersene nobilmente dinanzi al «garibaldinismo» dei partigiani, invano il Trevelyan qui dice che non sono da considerar discepoli del Carlyle, ma agenti del Mussolini, gli sparuti manipoli prebellici dei fascisti britannici: quando, adunque, ci fu in Carlyle non una dicotomia, ma un'efficacia duplice, una bipolarità, positiva e negativa, d'influenza politico-storiografica, che non si tratta, perciò, di ridurre o negare, ma si deve, anzi, ricostruire e comprendere, mediante l'interpretazione unitaria e dialettica dello storico, che insiememente separi e riunisca le sparse guise del proprio predecessore.

Allora, solamente, il ritorno a Carlyle può essere non pur giustificato, ma fruttuoso: perchè *ritorno* al Carlyle «storico», non a un caduco Carlyle letterato.

•

Il difetto di processo dialettico è, dunque, il difetto massimo, laddove avrebbe dovuto costituirne l'elemento primo, dell'*Antologia* testè apprestata dal Trevelyan. Ed è difetto che si ripercuote nella medesima struttura esterna, nel «taglio» compositivo, del libro. Perchè l'antologia d'uno storico non può non essere se non, per metodo, «eidografico», o per disposizione «cronologica», la sintesi della vita e degli apporti individui alla storia della storiografia. Trevelyan, invece, sostituisce a quest'organica ricostruzione riassuntiva la giustapposizione inorganica dei varii «generi» toccati dal Carlyle, senza proporsi mai, concretamente, il problema di quanto egli immise, di quanto prima di lui non c'era e con lui entrò, nella storiografia inglese; e dell'*animus* con cui Carlyle dettò le stesse tarde pagine rammemorative od autobiografiche, alle quali troppo, comunque, concede l'antologia. Donde uno squilibrio, unicamente giustificato, in teoria, dal malinteso principio della letteratura come guisa a sè stante: e la sostanziale indeterminazione delle guise storiografiche del Carlyle, in cui solo invece consiste l'attualità intrinseca dell'autore.

Nè la vita, nè il suo metodo critico, nè la sua efficacia di pubblicista e di politico emergono qui, perchè il Trevelyan si è precipuamente preoccupato di colorire, di contro alla immagine tradizionale d'un Carlyle «anti-democratico», l'immagine d'un Carlyle democratico e pacifista, a detrimento della verità che esige la coesistenza dialettica delle due immagini e impone al biografo-critico di chiarire, logicamente e cronologicamente, il passaggio reciproco.

Ben può, ad esempio, il pro-nipote di Macauley, e figliolo d'un altro storico *Whig*, deplorare che il Carlyle non abbia scritto, come da conversazioni private sembra risultare intendesse, la vita di Chatham, per dedicarsi,

Continua a pag. 6.

Piero Treves

FRANCESCO BERNI: UNA RIVOLUZIONE

Uno dei nostri scrittori che ha molto costruito, ha fissato una tradizione, dato vita a uno stile, e nella sua apparente leggerezza ha anche compiuto una forte e coraggiosa opera di risanamento morale e artistico, Francesco Berni, è di quelli che certi burbanzosi critivi o storici tacciano di inutile, di scioperato letterario, di vuoto, di arrampicatore su per vie e viuzze di secondaria importanza.

Al Berni, che pure ha avuto fama e gloria, molto grandi tra i suoi contemporanei e nel secolo successivo, che è stato considerato maestro e caposcuola, è successo, dopo, di essere scarsamente apprezzato, appunto per il suo coraggio disinvolto, per la sua spregiudicata modestia, per la sua autocritica intelligente che è anche peculiare carattere della poesia e della letteratura toscana. Quell'aver costruito così alla buona, senza darsi importanza, pur sapendo quali alti valori egli voleva, ridendo e burlando, riscattare e mostrare, è parsa meschinità, mediocrità, magari insufficienza.

Il Berni, invece, ha creato col suo stile bernesco, cioè con la sua poesia dai caratteri ben distinti e originali, situazioni che non si dimenticano: ha rinnovato o fatto apparire come nuovi vecchi canovacci di umorismo secolare e li ha espressi con una struttura robusta e definitiva, a cui non fu estranea la esercitazione umanistica dentro e sotto alla quale viveva l'umanesimo dell'espressione volgare. Un Berni nel Duecento o Trecento non si concepisce; provatevi, se ne volete un chiaro controllo, a mettere insieme Cecco Angiolieri o Rustico di Filippo da una parte e il poeta Lamporecchio dalla altra, e ditemi quale grande distanza avvertite. Inoltre, il Berni, poeta latino catulleggiante, e il Berni delle lettere, prosatore popolare, come erano popolari e quasi bilingui i prosatori del primo Cinquecento, fanno capire meglio la sostanza dell'arte bernesca. Non sono caduchi, non saranno mai caduchi i temi da lui creati. Penso al *caso strano* del capitolo al Fracastoro, (e vedete in proposito come lo spirito toscano, in altre felicissime e classiche espressioni, si sia rivelato, e in espressioni di nuovi mondi umani, col pretesto della gita campestre: la *Scampagnata* del Fucini o *San Martino La Palma* di Giovanni Papini); penso al *bicchiere* che « *sudava tutto e non potea sedere* » di quello stesso capitolo offerto dall'ospite taraboione, che ha un sapore di sarcasmo frizzante anche se appena accennato, e che ricorda il luogo della *Cena delle Ceneri* dove Giordano Bruno descrive con comicità preoccupante il calice pieno di unto passante di bocca in bocca tra le sozze barbe dei signori londinesi gocciolanti di vino e di birra nel famoso convito filosofico. C'è poi la barba di Domenico d'Ancona, il papato « composto di rispetti » di Clemente VII, la Mula dell'Altonio: chi le ha più dimenticate?

E i « *cancheri e beccafichi magri arrosto* » contro il matrimonio, e le « *chiome d'argento fino, irte e attorte senz'arte intorno ad un bel viso d'oro* » che fissano per secoli il mostro femminile, l'Anti Laura e distruggono il petrarchismo, come moda inumana, convenzionale, rettorica, scema, e il sonetto impetuoso, forse unico, nella mossa iniziale, in cui il poeta urla contro la sua schiavitù cortigiana: « *S'io posso un dì porti le mani addosso...* » chi li dimenticherà mai?

Il poeta che è stato falsamente considerato un indifferente, un amatore del « caldo del letto », un poltrone, è uno dei più acuti italiani del suo tempo: le sue note di sdegno per le tristi condizioni della penisola divenuta un campo di battaglia delle potenze europee fanno sentire in questo « indifferente » il contemporaneo di Machiavelli: la sua mirabile cronaca canzonatoria per l'entrata di Carlo V in Bologna, in occasione della incoronazione, è una cosa di un patriottismo satirico di grande finezza e che molto dice, nascosto sotto quella apparente filastrocca inconcludente. I nomi dei gentiluomini che andarono incontro alla cesarea maestà sono aggruppati in modo sornione e burlesco: (« *Il cavalier Cacio - Anton Butirro* »; « *Matteo senz'anima - Pier Giudeo* »; « *Cesare Fiorino - Jacopo Carlino* » ecc. ecc.) e le strade per cui passò il corteo son pure citate in maniera pazzamente bernesca, per finire con la nota « *e li donarono ancóra il ritratto della Madonna del Barracano e della Torre degli Asinelli* ». Il segretario, non certo umilissimo di cardinali, datari e vescovi, moriva il 26 maggio 1535, repentinamente, in casa del Cibo, al palazzo Pazzi, e nonostante gli sforzi della critica storica per negare l'avvelenamento, pure è molto probabile, secondo quanto fu tramandato, che si volesse in qualche maniera fare sparire un uomo così spregiudicato, di lingua tanto libera, amico del cardinale Ippolito e non certo favorevole al duca regnante Alessandro. (I suoi rapporti con Lorenzino, il futuro tirannicida, chissà che non siano stati più interessanti di quello che ne sappiamo: ma non bisogna lasciarsi trascinare dalla fantasia). Certo il Berni, nonostante la sua gioiosa natura, del contatto dei potenti suoi protettori ebbe sempre molta diffidenza: reagisce alla vita di corte in maniera diversa dall'Ariosto: più crudamente ma non meno efficacemente. E l'epitaffio umanistico che egli scrisse per sé e che non venne messo sulla tomba (tanto affrettato e clandestino fu il suo trasporto alla fossa comune dei canonici di Duomo in Santa Maria del Fiore) rappresenta bene la fatica di vita che ebbe a sostenere il creatore del bernesco stile. « *Iactatus inde semper et trusus undique vixit, diu quam vixit, aegre ac duriter; Functus, quietis hoc demum sibi attigit* ». Sbattuto e strapazzato sempre e dovunque, ha vissuto malamente e duramente; da morto, un po' di pace ha finalmente raggiunto).

Aegre ac duriter: questo il succo di tutta la storia della vita del nostro Berni, il quale pure ci ha consegnata tanta serenità e riposo giulivo, e considerazione del mondo reale spassosa ma anche pensosa.

Il suo capitolo in lode di Aristotele, scherzoso e dedicato a quell'abile e prezioso cuoco che era maestro Piero Buffet, non è mai stato preso in considerazione dai filosofi o dagli studiosi delle correnti di pensiero del Rinascimento: eppure, esso si inserisce nella aspra e drammatica vicenda del platonismo, e la presa di posizione del Berni (del quale si può dire quello che si dice di Arlecchino; burlando, si confessa) è tanto più singolare in quanto il Berni è toscano, vissuto a Firenze e in tempi in cui non era certo spenta l'eco degli entusiasmi platonici e platonizzanti. (Una frase dell'Algarotti è preziosa a questo proposito: « Gli antichi filosofi li aveva sulle dita »).

La sua concezione della Poesia, la sua conoscenza delle Poetiche (c'è nel capitolo al cardinale Ippolito una elaborata citazione della Poetica del Vida), quello che dice paradossalmente nel *Dialogo contra i Poeti* possono dar luogo a veri collegamenti del pensiero del Berni.

E qual critico letterario del tempo è riuscito, come lui, a contrapporre e porre la grandezza di Michelangiolo poeta, di contro alla turba dei lirici cinquecenteschi? « *egli è nuovo Apollo e nuovo Apelle: - Tacete unguanco, pallide viole, - E liquidi cristalli e fiere snelle; E' dice cose e voi dite parole* ».

Peccato che il Berni abbia compiuto quel delitto artistico di cui i contemporanei invece lo magnificarono: aver rifatto cioè l'*Orlando Innamorato* del Boiardo, togliendogli la vergine freschezza e la forza quasi selvaggia della sua inconfondibile espressione: ma siccome tutto il male non vien per nuocere, ci ha potuto lasciare i simpatici e briosi poemi nei quali mette ancora tanto di sé.

Poesia e poeta da riprendersi ad ogni momento: che meraviglia ogni volta per l'improvvisa causticità e lo immediato atticismo dell'espressione; che vi sorprende per le continue e libere invenzioni: roba davvero, per dirla con lui stesso, « *da far vedere un morto, andare un cieco* ».

Ettore Allodoli

PROBLEMATICA VICHIANA

Chi ha inserito Vico nel quadro vivo della speculazione contemporanea è stato il Croce, con la monografia del 1911. Croce ha interpretato il pensiero vichiano come filosofia dello spirito; poesia e linguaggio, mito e religione, moralità e diritto vengono ricondotti ad altrettanti ritmi delle forme universali dello spirito; la Provvidenza è intesa come razionalità immanente alla storia; i « ricorsi » risultano espressione del percorso circolare dello spirito. Le diverse forme dello spirito, in quanto da Vico calate a caratterizzare un certo periodo della storia, riescono poi, secondo Croce, abbassate al piano della ricerca empirica, con la conseguenza dell'attuarsi di una sociologia delle fasi di sviluppo della civiltà, dal senso, attraverso la fantasia, fino alla pura razionalità. La monografia del Croce ha avuto una sicura efficacia sugli studi vichiani dell'ultimo quarantennio; ha promosso la determinazione gentiliana (i « ricorsi » come progressivo farsi dello spirito umano nella sua creazione del mondo della civiltà); ha avviato le indagini del De Ruggero (l'estetica di Vico non come dottrina dell'arte, ma come dottrina del mito); ha permesso il significativo esame del Fubini sugli sviluppi stilistici vichiani (dall'umanesimo degli scritti latini, che ancora permane nella « Scienza nuova prima » all'atmosfera di vigorosa e pronta poesia che appare invece nella « Scienza nuova seconda »). La monografia crociana non ha mancato per altro di suscitare opposizioni; soprattutto da parte cattolica. La polemica cattolica, che aveva già affermato con E. Chiocchetti (« La filosofia di G. B. Vico ») l'appartenenza del pensiero vichiano al platonismo agostiniano, ha trovato una rigorosa formulazione nell'importante « Introduzione allo studio di G. B. Vico » di F. Amerio. Muovendo dall'analisi della gnoseologia vichiana, l'Amerio ha sostenuto la perfetta ortodossia speculativa di Vico, per il carattere fondamentalmente dualistico di una filosofia che si manifesta nella contrapposizione dell'uomo come essere finito, e di Dio, come trascendenza operante nella storia attraverso un'azione provvidenziale (entro la dottrina vichiana della religione è ritrovata l'affermazione della centralità storica del Cristianesimo). In opposizione all'interpretazione cattolica, si pongono quelle assai discutibili di un Vico precursore dell'esistenzialismo o del marxismo. Ampiamente sviluppata da E. Paci la prima, che ha visto il nucleo della « Scienza nuova » in una sottile filosofia del mito; ma riducendo l'intero corso della storia a dominio della mentalità mitica quale unica espressione della concreta vita dell'uomo, il Paci non fa che tradurre il problema in termini anacronistici di filosofia esistenzialista.

Una comprensione storica, attenta all'intima problematica del pensiero vichiano, è oggi avvertita come esigenza fondamentale. Ma per giungere a un Vico autenticamente storico, occorre abbandonare la troppo facile qualifica di un Vico « precursore ». Su questo punto aveva già insistito N. Abbagnano (nella sua « Storia della filosofia »). Non lasciar Vico nel rango dei precursori, pena il vederselo ridotto ai margini della filosofia: è l'avvertimento che si legge nella sua odierna « Introduzione » a « La Scienza nuova » (« Vico: La Scienza nuova e opere scelte »; vol. 64° dei « Classici Italiani » U.T.E.T.). Non respingere gli atteggiamenti che al Vico sono stati più cari; e proprio quegli atteggiamenti che, non potendo costringersi nello schema crociano, sono stati degradati ad errori, illusioni, confusioni. Primo, l'atteggiamento religioso; la consapevolezza da parte di Vico dello stato di caduta dell'uomo e la fiducia nel suo tentativo di risollevarsi, richiamandosi al trascendente; consapevolezza che dispone la filosofia di Vico su due ordini di ricerche: l'indagine su ciò che l'uomo « è » nel suo essere finito, e l'indagine su ciò che l'uomo « deve » essere, nell'ordine eterno e provvidenziale della sua storia. L'indagine su ciò che l'uomo « è » dà i suoi risultati nel « De ratione » e nel « De antiquissima », col riconoscimento del carattere « problematico » della verità che è propria dell'uomo. Principio limitativo parrebbe, in quanto restringe le pretese della conoscenza umana alla sfera del mondo creato dall'uomo; ma fecondo di insperate possibilità, quando appunto nella sfera del mondo creato dagli uomini concede alla conoscenza umana piena ed autonoma validità. Perché, se Vico ha negato la trascendenza come intervento miracoloso della Provvidenza, l'ha poi affermata e difesa in senso filosofico-religioso, come trascendenza della norma della storia rispetto alla storia, come nuovo significato e valore degli eventi rispetto agli eventi medesimi. La storia umana è un insieme di fluide possibilità (anche il « ricorso » è problematico) che accennano a un ordine ideale. Storia ideale, che è anche in qualche modo « presente » all'uomo, lungo il corso della storia temporale, come « storia delle umane idee, nella quale sembra dover procedere la metafisica della mente umana », « umano pensare » che è la sapienza originaria dell'uomo. Ma la sapienza non è sempre stata riflessa, intellettuale; è stata dapprima sapienza poetica, cioè fantastica. Il modo in cui l'età primitiva dell'uomo cerca di intendere l'ordine trascendentale, è appunto quello fantastico, proprio della sapienza poetica. All'analisi della sapienza poetica, Vico ha dedicato la parte centrale della « Scienza nuova ». E' in questa parte che l'Abbagnano individua l'originalità di Vico. Mentre alcuni illuministi creavano il mito idillico dell'umanità primitiva come età dell'oro della ragione, Vico delineava crudamente il quadro della vita primitiva immersa nella violenza della sensibilità. Questa posizione, saldamente rivendicata a Vico, dall'Abbagnano, ci permette di vedere nella « Scienza nuova » una manifestazione integrante e vitale dell'Illuminismo settecentesco (dell'Illuminismo che è animato dallo spirito di Locke e di Newton e tende a limitare i poteri dell'uomo: e non di quell'Illuminismo che arbitrariamente si presume cartesiano, per poterne escludere il Vico, tacciato appunto di anticartesianesimo). Ci restituisce inoltre la « Scienza nuova » come guida preziosa di ogni consapevole ritorno all'esigenza illuministica.

Renato Bertacchini

● E' uscito, a cura dell'Unione Editori Cattolici Italiani, il primo numero de « *Il libro Cattolico* » (nuova serie). Il fascicolo di 24 pagine illustrato, contiene una densa parte bibliografica in cui sono date notizie esaurienti di molti volumi editi di recente da Case Editrici cattoliche, interviste, curiosità, rubriche varie, ecc.

Il periodico è destinato a quanti si interessano del libro e particolarmente del libro cattolico. La rivista, tipograficamente assai ben stampata, si propone di curare sempre più il servizio bibliografico e redazionale e divenire quell'organo di consultazione e di informazione per tutta l'editoria cattolica di cui si sentiva la mancanza.

● Ettore Lo Gatto ha tenuto a Bordeaux e a Nizza due applaudite conferenze sull'influenza del teatro italiano sul teatro russo.

«POESIE A RITROSO» DI E. DE MICHELIS

Nel coro della più recente poesia italiana, orientata verso una sottile auscultazione della parola nei suoi valori musicali eidetici (la parola « brivido-sonoro », come si disse) e verso un modulo espressivo teso alla concentrazione ed alla essenzialità, queste *Poesie a ritroso* di Eurialo De Michelis (Stab. Grafico Lega, Faenza, 1952) potranno apparire a qualcuno come un frutto tardivo di una stagione non più attuale, mentre un lettore più cauto ed esperto giudicherà tale raccolta degna di non sbrigativa attenzione. E' vero che sin dalla breve nota introduttiva si ha la impressione di trovarci di fronte ad un lavoro tutto intimo e privato, che l'autore sembra dedicare il libretto ai pochi amici che apprezzano le liriche e indirettamente collaborano, con le sensibili reazioni del vigile ascolto, alla delicata operazione del controllo e della lima, e lo dà alle stampe più che per ambiziose intenzioni per celebrare discretamente — « mihi et meis » egli dice — le proprie nozze d'argento con la letteratura e la poesia (il suo primo volume di liriche, *Aver vent'anni*, è del 1927). Perché dunque poesie « a ritroso »? Forse la più probante giustificazione la dà l'autore stesso nella lirica di ciamo conclusiva, dove sono più esplicitamente scoperte — sia pure sotto la forma allusiva del simbolo — le « ragioni » dell'operetta: l'uomo che si rivolge malinconicamente al passato, ripensa i cari giuochi d'infanzia nei quali trova la prefigurazione del suo mito: anche questo inseguire i fantasmi di un tempo che non è più che un colore e un sospiro dell'anima può assomigliare ad un felice trastullo di ragazzi, a quella « moscacieca » in cui, « voltandoti al movimento / della corsa che a beffa ti sfiora / la mano tesa che esplora / naufraga nel vuoto del vento ». Ed ecco che il ricordo mediato dall'immagine si trasfigura, si fa luce di simbolo: « Così ombre invano intraviste / di sotto la benda nel poco / raggio che è giuoco nel giuoco / fingere che non esiste, / ora ho perso, ora ho afferrato / i ricordi alle mie spalle. / Ah rapidi troppo, farfalle / bruciate dal sole del prato ».

Abbiamo citato questi versi che appartengono all'ultima poesia del volume perché ci sembrano non solo una fruttuosa indicazione di poetica, ma anche la chiave psicologica per intendere la nuova esperienza lirica di De Michelis, nei suoi pregi e nei suoi limiti: una esperienza che, pur sorretta da una valida coscienza di problemi tecnico-stilistici (si sa fra l'altro come l'autore si sia felicemente cimentato anche nel difficile campo delle traduzioni) sembra germinata in un clima di alto e disinteressato esercizio della memoria e del cuore, che in dolce-amara serenità si avventura nella affascinante ricerca di un bene favoloso: l'età aurorale della infanzia, sorrisa da amabili illudenti fantasmi: « Caduto il vento, su se stessa a un tratto cade la vela, e resta ove lei era / il vuoto di un'assenza: così ha fine / la gioventù... ».

●

Ricordare è rivivere, o tentar di vivere, come ricercare nel cavo di una conchiglia il rombo festoso dell'oceano (e l'ispirazione sembra a volte cedere alla lusinga di certe inobliabili « situazioni » leopardiane): « Qui ricalco cercando le orme antiche, / teso l'orecchio, a capo chino, dove / volge la strada, ed il ritorno e come / star fermi e camminare entro una favola ». E quali saranno le tappe su cui si svolgerà questo arioso e assorto viaggio, quali i temi d'orientamento in questa armoniosa e fantasiosa geografia dell'anima se non quelli che da sempre hanno calamitato la sensibilità più delicata e penetrante dell'uomo? La musica, il mare, il vento, la poesia, la felicità, i viaggi, il sonno, lo stupore delle cose che mutano, il pensiero delle « bianche rive », dove tace il flutto tempestoso dell'umana esistenza. E' d'altro canto ovvio che motivi e temi su cui e da cui l'ispirazione muove e si articola interesseranno solo in rapporto alla forma in cui risulteranno modulati, sì che quando diciamo che il problema della poesia è essenzialmente un problema di linguaggio intendiamo appunto riferirci a questa condizione di un contenuto espresso e fatto vivo, forma dinamica insomma di una sostanza, e non sterile e compiaciuto lavorio esteriore compiuto sulla materia concettuale e verbale. Pur decisamente al di fuori dai rischi che quest'ultima tendenza comporta non sempre il De Michelis, che adotta un modulo di racconto largo e colloquiale — in endecasillabi spesso di eccellente fattura — riesce ad eludere il pericolo della discorsività, delle cadute tonali, là dove il *pathos* si stempera in un modulo ragionativo che più si conviene alla prosa che alla lirica, sì che il delicato equilibrio tra idea e immagine, figurazione e trasfigurazione, si rompe e il discorso scivola nel cronachismo e nell'involuto psicologismo. Si scoprono così in questi componimenti evidenti contrasti tra i momenti più puri e « decantati », in cui il sentimento si illumina in nitide aperture di canto e le inserzioni di più opaco autobiografismo, tra endecasillabi musicalmente e icasticamente suggestivi e versi banali e sciatti di frettolosa stesura, e, come accade anche in una delle liriche forse più notevoli di questa silloge *Il mare*, tra certo insistito e sinuoso psicologismo e la felicità della evocazione plastico-visiva (si veda qui la freschissima immagine del fanciullo-pescatore che fa pensare ad una statuetta di Gemito).

Nell'insieme quest'opera di De Michelis può valere anche come interessante raccordo con la tradizione di poesia tonalmente « tenue » (si pensi all'attenzione minuta che qui affiora per le piccole cose della vita quotidiana (le « scarpe in riga » nei corridoi degli alberghi, la macchina da cucire, ecc.) che potrebbe ricordare certe istanze dei crepuscolari (se il linguaggio e la posizione « sentimentale » non fossero in ben diversa chiave) o, tra i poeti più recenti, Betti, ma, per altro verso, è da accogliersi come una significativa testimonianza della « crisi » in cui si trova la nostra lirica d'oggi, mentre l'esperienza ermetica è in via di esaurimento e d'altro canto il ritorno al discorso « aperto » cela sempre più di una insidia. La condizione probabilmente più felice di De Michelis è nella genuina fedeltà al suo temperamento di rinnovato romantico per il quale la poesia non può nascere che ai margini della realtà, nel riflesso più morbido e lieve che essa proietta, nel trepido vagheggiante « a ritroso » di un mondo che il tempo ha reso limpido e lieto, in un clima d'alto, estatico giuoco: « Nel labirinto di vie d'aria, bello / rincorrere di sé l'ombra in parole / inafferrate e luminose come / sveglia l'iride in vetro acqua che oscilla; / e la letizia che mi dilatava / l'anima a dirle, poi sgombra di loro / durava estasi in sogno. O di sorriso / fatti, colloqui come con amata / fanciulla! Tale fosti a me, non solo / nella bugia con cui ti nascondevo, / il primo amore, Poesia, sì lieve a viverlo, che dopo sé profuma ».

E in fondo più che nella capacità di comporre versi belli (con l'inevitabile accompagnamento dei brutti) in che cosa consiste la vocazione di un poeta se non nella necessità per il suo spirito di incarnare in sensibili forme quel profumo di bellezza, di bontà e di gioia che ingentilisce e conforta la vita?

Alberto Frattini

LA DANTE

ALL'ESTERO

● Considerevoli progressi sono stati compiuti dal Comitato del *Cairo* in ogni settore della sua attività e con più accentuazione nel campo della scuola. Quest'anno, infatti, i corsi di lingua e letteratura italiana sono saliti da 7 a 14 e sono frequentati da 327 allievi, in confronto ai 138 dello scorso anno. Anche la scuola « Leonardo da Vinci », operante sotto il patronato della « Dante » locale, prosegue la sua missione di educazione tecnica e artistica a ben 400 allievi. Il Conservatorio musicale « Claudio Monteverdi », riorganizzato dal Comitato della « Dante », ha raggiunto nel presente anno due nuove sezioni di insegnamento.

● Il nuovo Ambasciatore d'Italia a *Città del Messico*, S. E. Giovanni De Astis, ha visitato recentemente la sede della « Dante » locale. L'illustre ospite è stato ricevuto dai dirigenti del Comitato, dai soci e dagli alunni dei corsi d'italiano. Per l'occasione una alunna messicana dei corsi di lingua del Comitato ha espresso al nostro Ambasciatore l'orgoglio di porgergli il saluto di tutti i suoi compagni nella lingua italiana, che i Messicani amano molto.

● Una applaudita conferenza su Leonardo da Vinci è stata tenuta a *Grenoble* dal prof. Jean Leymarie. Durante una proiezione di documentari d'arte italiana lo stesso oratore ha illustrato agli spettatori le opere presentate.

● La « Dante » di *Quebec*, in Canadà, ha organizzato corsi di lingua italiana e conversazioni quindicinali sull'Italia alle quali intervengono con entusiasmo vari nostri connazionali.

● Conferenze sulla pittura del Rinascimento e sulla scultura del '300 in Italia, sono state svolte a *Losanna*, rispettivamente dai professori Cesare Gnudi e Enzo Carli.

IN ITALIA

● Migliaia di libri di autori italiani (narrativa, poesia e cultura varia) sono stati inviati recentemente dalla Presidenza della Società a numerosissimi Comitati della « Dante » in Europa, in Africa e nell'America del Sud. Particolarmente arricchite sono state le biblioteche dei Comitati d'oltremare dell'Asmara, l'Avana e Buenos Aires.

● Il dott. Arturo Quadrini ha tenuto ad *Arpino* una conferenza sul pittore arpinate Giuseppe Cesari, l'opera del quale è oggetto di una pubblicazione a cura dello stesso dottor Quadrini.

● Presso i Comitati di *Cosenza* e *Catanzaro* il prof. Aldo Franceschini ha tenuto due conferenze sul teatro di Luigi Pirandello.

● Il Comitato di *Imperia* ha inaugurato un ciclo di letture dantesche con una conferenza tenuta dal prof. Antonio Duc su « La superbia nella Divina Commedia ».

● La « Dante » di *Marsala* ha istituito un Centro di studi economici sotto la direzione del dott. Nicolò Mollica. L'attività del Centro, che ha lo scopo di divulgare le opere di cultura economica, è stata illustrata ad un folto pubblico dal dott. Agostino Parrinello.

● Il Comitato di *Prato* ha dato inizio al IV corso di letture dantesche con una applaudita conferenza del prof. Amerigo Bresci sul tema « Il culto di Dante in Prato ».

ARAZZI FRANCESI A PALAZZO VENEZIA

Qualche tempo fa assistemmo alla proiezione di alcuni documentari francesi, dedicati all'arte moderna: erano, se non erro, tre: uno su **Maillol**, l'altro su **Matisse**, e il terzo sulle « Tapisseries d'Aubusson ». In questo ultimo l'introduzione del colore avveniva nelle riprese della tintura delle lane per la tessitura degli arazzi: seguiva poi una bella serie di visioni dedicate ad illustrare, a colori, alcuni prodotti tra i più significativi di quella scuola fondata, modernamente, dal pittore Jean Lurçat e animata dall'operosità vivace dei suoi allievi. Quel documentario, del resto assai interessante, voleva sottolineare questa rinascita dell'antica arte dell'arazzeria francese e, sebbene con qualche tratto di evidente recitazione, riusciva al suo scopo introducendoci nella manifattura di Aubusson e presentandoci gli artisti in atto di disegnare cartoni originali e grandi composizioni, alcune di carattere cubista o espressionista.

Oggi la « Mostra degli arazzi francesi dal Medioevo ai nostri giorni » aperta nei saloni di Palazzo Venezia, e organizzata nel quadro dell'accordo culturale italo-francese, si conclude con alcuni esemplari moderni tra i quali appunto quelli di Jean Lurçat che ci hanno rammentato le varie vicende descritte dal documentario: lo sforzo di rianimare gli artigiani, e di spingerli verso il gusto moderno, il crescente entusiasmo degli esecutori per il vecchio mestiere in grado di interpretare il gusto contemporaneo e soprattutto la dolce campagna, così poetica e suggestiva che da sola pareva aver ispirato nei secoli i fioriti motivi degli arazzi quattrocenteschi o quei deliziosi arazzi « millefiori » d'un così evidente gusto gotico internazionale.

Di questo ambiente (quello che l'Huitzinga definiva « autunno del Medioevo ») si possono ammirare a Palazzo Venezia autentici capolavori: soprattutto un saggio di quella serie giustamente celebre della della « Dama del liocorno » del Museo di Cluny che, pur essendo dei primi anni del Cinquecento è ancora così quattrocentesco nella fiorita eleganza che mescola in un solo assieme forme araldiche e piacere decorativo. L'arazzo che rappresenta la « dedica » del giovane conte Jean De Chabanne Vandenesse alla sua dama, è rigoglioso di motivi di corte, sembra quasi un grande stendardo o piuttosto una miniatura ingrandita dedotta da qualche codice di poesie di amore: la dama, gracile e raffinata, è circondata dal grande baldacchino azzurro a fiamme dorate: un liocorno e un leone araldico sembrano montare la guardia alla donna gentile a cui una damigella d'onore porge il cofano delle gioie.

Del più puro stile gotico, anteriore d'un secolo e mezzo all'elegante « Dama del liocorno » è un esempio assai bello l'arazzo dell'Apocalisse, tessuto nel 1375 per Luigi d'Angiò, su cartoni di pittori fiamminghi (Jean Badol o forse Hennequin di Brouges) saggio di mirabile compostezza e severità compositiva unite ad un gusto per il colore a zone distinte, quasi di vetrata. L'ispirazione di questi arazzi è certo dovuta alle miniature gotiche: tra le molte fonti che si potrebbero citare a proposito, si ricorda l'« Apocalisse » di Cambrai: ma nella trasformazione dei motivi dal codice alla tessitura, le composizioni si sono illimpidite e la scelta dei colori ha assunto un nuovo significato espressivo.

L'elemento narrativo e l'influsso della pittura celebrativa rende faticose, invece alcune composizioni del Quattrocento dove la mancanza di spazio e la necessità di riportare tutto su di un piano, danneggiano l'invenzione dell'artista: così la « Presa di Gerusalemme » e la « Storia di Re Clodoveo », quest'ultima della Cattedrale di Reims. Ma, per contrasto, la tendenza che già abbiamo notato nello splendido arazzo della « Dama dal liocorno » si sviluppa secondo un gusto idillico-decorativo propriamente francese e crea capolavori di purezza figurativa. La scena pastorale dell'incontro d'un giovane e d'una fanciulla in un prato fiorito, assai simile alla « Nobile pastorale » acquistata dai musei francesi dalla collezione L'Arcade, è straordinariamente indicativa a questo riguardo: sembra che il petrarchismo aristocratico degli affreschi del Palazzo papale d'Avignone rinasca dopo un secolo e mezzo poeticamente interpretato dal primo umanesimo francese: l'accordo del motivo con lo stile prezioso, delicato, quasi da erbario, della natura circostante, ne fa un vero capolavoro.

Siamo in pieno Seicento con le scene tratte dalle « Gesta del Re Sole »: a suo tempo i celebri Gobelins cedettero un terreno sulla Bièvre per dare inizio all'arazzeria di corte voluta dal Colbert e il pittore Le Brun ne fu il grande animatore; la sua pittura ariosa e magniloquente, il suo gusto per gli accordi coloristici e la facilità con cui sviluppava in composizioni grandiose i temi celebrativi, ebbero grande influenza sulla arazzeria francese e quando il Bernini fu chiamato alla corte di Luigi XIV si trovò giusto nel momento di maggior fervore della nuova fabbrica.

Le osservazioni che il grande artista italiano fece in occasione della sua visita alla fabbrica dei Gobelins si riferivano proprio al carattere dell'arazzo barocco e del suo gusto spettacolare espresso persino nelle ricche bordure: il Bernini sottolineava invece che Raffaello, per gli arazzi della Cappella Sistina, aveva immaginato delle incorniciature decorative senza effetto preponderante di fronte alle scene rappresentate. Ma tale misura, dovuta all'equilibrato senso decorativo del Rinascimento, cedette il campo all'enfasi seicentesca e trasformò il delicato effetto cromatico e chiaroscurale delle bordure, in esuberante contrasto di finto rilievo fino a che, nel Settecento, s'ebbero i più gentili motivi naturalistici di frutta e di fiori nei quali l'arazzeria francese fu maestra. Tutta la pittura settecentesca, del resto, con la sua vaporosa grazia, il gusto per il costume e per il paesaggio, sembra tendere all'arte dell'arazzo: Watteau, Boucher e Fragonard creano nell'arte dell'arazzeria francese nuovi effetti di incantevole finezza: la stessa tecnica del tessuto, attraverso un prezioso affinamento di mezzi, diviene felice interprete dei fantasiosi segni pittorici ai quali non manca neppure qualche tratto di esotismo e di « cineseria » assai gustose nella traduzione in tessuto: sarà questo stile idillico che passando in Spagna giungerà fino ai celebri cartoni che Goya destinò, appunto, ad essere tradotti in arazzo, dove il Settecento morente si incontra con una nuova potente esigenza realistica.

Ma appunto il realismo illustrativo e la moda della pittura storica finiscono col produrre nella manifattura dei Gobelins e nelle altre fabbriche francesi la fatale separazione tra tecnica e contenuto, così come, del resto, avviene anche altrove: il mestiere, che attraverso i secoli aveva raggiunto una precisazione quasi meccanica di esecuzione, è posto a servizio di composizioni macchinose, veri « quadri » commemorativi spesso del tutto indipendenti dal carattere dell'arazzo il quale, del resto, avendo rinunciato al valore di tessuto per gareggiare con la pittura, finiva con l'essere soltanto un mezzo per tradurre composizioni estranee al gusto di quelli che nel Rinascimento si chiamavano i « panni » destinati ad essere esposti in circostanze solenni per aggiungere sontuosità all'ambiente.

Di fronte all'evidente decadenza della arazzeria come « invenzione » e spontaneo rapporto tra tecnica e contenuto figurato, la rinascita moderna dell'arazzo francese ha un grande significato, rispondendo a tutta una vasta e profonda corrente di gusto che ha superato le vecchie abitudini delle copie ripetute a sazietà per tornare ad interpretare disegni e modelli del nostro tempo. Tra i pittori moderni che hanno fornito cartoni per arazzi tessuti ad Aubusson, Gobelins, Beauvais, figura anche Matisse con una celebrazione decorativa del mare, in bianco e azzurro (1946) indovinato motivo che, tuttavia, nella sua struttura sembra piuttosto un « collage » di carte colorate per il quale gli abili tessitori hanno cercato di ottenere effetti di sovrapposizioni di bianchi con eccezionale sforzo tecnico: accanto a Jean Lurçat del quale forse i « Galli » del laboratorio Tabard sono la cosa migliore, figurano March Saint Seans, Picart, Le Doux, Gromaire, Robert (che si rifà direttamente alla arazzeria medioevale) e René Perrot del quale è esposto un bellissimo arazzo con gufi e civette, « La notte » un vero capolavoro di gusto decorativo che non manca d'una sua suggestione per i colori usati accortamente.

L'astrattismo è rappresentato da Gustave Singier e da Gerges Henri Adam il surrealismo gustosamente sfruttato per il tipico effetto dell'arazzo, da Pierre Pothier del quale ci ha colpito un nobile « arazzo nero » tessuto a Beauvais l'anno scorso.

Bisogna lealmente riconoscere, dunque, che l'importante mostra di Palazzo Venezia è la migliore dimostrazione del risorgere di una antica, fortunata industria francese, felicemente resa attuale dall'entusiasmo di artisti che hanno saputo inserire il gusto moderno nel vivo d'una celebrata tradizione riprendendo contatto con un glorioso artigianato che vanta più di sei secoli di vita e indimenticabili capolavori.

Valerio Mariani

Parigi – Manifattura dei Gobelins – L'Indio a cavallo

● Il quarto « Premio Diomira » di L. 50.000 e la medaglia del Presidente della Repubblica riserbati a disegni di giovani artisti ignoti o poco noti, al quale hanno concorso n. 413 artisti di ogni parte d'Italia con 1725 disegni, sono stati oggi assegnati presso la Galleria del Naviglio di Milano a **Leoni Carlo di Bologna**.

Una speciale segnalazione è stata fatta dalla giuria a Repossi Giovanni di Chiari (Brescia). Pure segnalati sono stati: Berardinone Valentina di Napoli, Della Torre Enrico di Pizzighettone (Cremona) e Guerreschi Giuseppe di Milano.

I due premi « *Edizioni Piccoli* » di L. 50.000 sono stati assegnati a Zambelli Rossana di Venezia e a Del Lungo Giorgio di Roma.

I « *Premi Lavoro* » degli Editori ai seguenti: *Bompiani* a Leoni Carlo di Bologna, *Corticelli* a Carpi G. Battista di Genova, *Gastaldi* a Repossi Giovanni di Chiari, « *Genio* » a Carpi G. Battista di Genova, « *L'Aquilone* » a Massoni Luigi di Milano, *Mondadori* a Motti Angela di Reggio Emilia e a De Feo Bianca di Capri, *Vallardi* a Lama Ermanno di Faenza (Ravenna), *Einaudi* a Gasparini Gian Sisto di Voghera (Pavia), *S.A.S. Editrice* a Massoni Luigi di Milano, *S.E.I.* a Massoni Luigi, *De Agostini* a Carpi G. Battista.

Inoltre sono stati assegnati « Premi Acquisto » per complessive L. 195.000 messi a disposizione da noti amatori d'arte.

La Giuria era composta da Ballo, Baroni, Broggini, Cardazzo, Costantini, Frisia, Ghiringhelli, Wittgens, Vergani, Vittorini, Villani.

● Festose accoglienze sono state tributate dalla « Dante » di *Ravenna* alle comitive di soci dei Comitati di Buenos Aires e Montevideo giunte recentemente in visita alla città. Il Comitato ravennate, tra le altre attività, ha organizzato speciali corsi di lingua inglese e francese. Il presidente del Comitato, prof. Alieto Benini, ha tenuto un breve ciclo di conferenze sull'arte italiana.

● *Il Teatro del Grottesco* è rievocato al Teatro Pirandello di Roma, con una serie di « letture » affidate alla Compagnia che agisce nel teatro stesso, con la regia di Alfredo Zennaro. Il ciclo, aperto con la lettura de L'Altalena di Alessandro Varaldo, è proseguito con la lettura de *La Maschera e il Volto*, di Luigi Chiarelli, presentata da Cesare Vico Lodovici, e di *Lazzarina fra i coltelli*, di Rosso di San Secondo, presentata da Achille Fiocco.

● *Le Maschere* è il titolo d'una pubblicazione teatrale curata da Eligio Possenti e ornata di sette tavole e diciassette illustrazioni (ed. Cibelli).

● Il Teatro di De Musset è pubblicato in un volume dall'Editore Sansoni (Firenze, 1953). Introduzione e note di Maria Ortiz. Versioni di Barlozzini, Nardini, Ortiz, Poesio, Tumiati.

Walter Bianco – « Rue de Mont Genis » (Parigi), olio 1952

MOSTRE A MILANO

« I PITTORI DI BARDONECCHIA »

Alla Galleria Salvetti mostra dei «Pittori di Bardonecchia». Già da qualche anno, in estate e in inverno, un albergatore di Bardonecchia, autentico mecenate, invita a sue spese, per una quindicina di giorni, un folto gruppo di pittori, scelti secondo i propri criteri, perchè, ispirandosi a quel forte paesaggio piemontese, lavorino in piena serenità e senza preoccupazioni di sorta.

Iniziativa bellissima, indubbiamente, anche se i pittori invitati non siano tutti fra i maggiori d'Italia e appartengano tutti, o quasi, ad una determinata concezione pittorica; siano, cioè, artisti che vedono e dipingono la realtà suppergiù allo stesso modo, con la sola variazione suggerita dalla propria sensibilità. Pittori naturalisti e tonalisti, insomma, tutti o quasi tutti. Ma questo non può essere un elemento negativo nell'organizzazione, non solo perchè la pittura di quel genere sarà più gradita ed accessibile all'albergatore mecenate, ma anche perchè a dipingere un paesaggio non possono certo essere chiamati gli astrattisti o i surrealisti, per quanto altri artisti al di fuori di queste tendenze, impegnati in problemi di forma e di colore entro un ampio respiro realistico che non è la solita e logora realtà dei naturalisti, avrebbero indubbiamente potuto offrire interessi e risultati più significativi. L'unilateralità è, appunto, il difetto di questa iniziativa basata esclusivamente, oltre che sulla stessa tendenza di centro, sugli stessi nomi e, di conseguenza più o meno, sugli stessi paesaggi e sugli stessi risultati pittorici.

Ciò è dimostrato esaurientemente dalla uniformità di questa mostra che si dispiega lungo le pareti della Salvetti con stucchevole monotonia, fatte poche eccezioni. Si distaccano dal solito e sfruttato cliché naturalistico del paesaggio, per spirito inventivo e ricerca di tradurre in immagini proprie, cioè poetiche, la visione del vero, Enrico Paulucci, che si spoglia di ogni emozione sentimentale riducendo il paesaggio ad una fantasiosa disposizione di piani e di volumi, legati da una linea riassuntiva e mossi da un colore vivo e suggestivo; la Daphne Casorati, che, fra le altre cose, ha una visione risolta con larghezza in un solido impianto formale, il giovane Chirico, con due paesaggi immersi in una luce calda e violenta che ne trasfigura i limiti naturalistici; Menzio, con una ampia e filtrata visione.

Entro un respiro naturalistico, sono pure degni di nota, per lo sforzo che rivelano di tradurre il paesaggio in immagini il meno possibile legate al vero fisico, Luigi Bartolini che dipinge con il solito piglio, De Grada, con una visione larga d'impianto, Salietti, con un colore squillante, Frisia, con una espressione libera e forte, Tomea, con uno spirito primitivo, Morelli, Bambaldi, Ciarro Martina, Italia Zorza, Lilloni e Spilimbergo. Ricordiamo ancora un fresco paesaggio di Bardonecchia del compianto Angelo Del Bon, esposto in omaggio alla sua memoria.

ATTILIO ROSSI

Attilio Rossi, il quale ha esposto la sua più recente produzione pittorica alla Galleria Bergamini, è forse più noto come grafico che come pittore. Nel 1933 fondò la rivista d'avanguardia « Campo grafico ». Nel 1935 emigrò in Argentina e, continuando, con sicura competenza e vivacissimo spirito moderno, la sua bella attività editoriale, viaggiò per tutta l'America Meridionale, arrivando sino al Messico, dove si avvicinò all'arte precolombiana. Rientrò in Italia alla fine della guerra e assunse la direzione della rivista tecnica « Linea Grafica », che mantiene tuttora. Ma, nonostante il lavoro editoriale, l'attività organizzativa e critica (organizzò in Argentina una mostra di pittura astratta italiana e scrisse di arte su diversi giornali), la vita movimentata e avventurosa, continuò a dipingere ed espose in alcune mostre personali in Argentina e nell'Uruguay. Dopo la prima personale di qualche anno fa, Rossi si presenta ora nella stessa Galleria a darci finalmente la misura di un'autentica vocazione artistica, che uno spirito portato al ragionamento sottile e il senso delle proporzioni che gli viene dall'esperienza grafica, hanno approfondito e puntualizzato, sino a farne un dono dell'intelligenza più che dell'anima.

Attilio Rossi, con l'osservazione attenta del vero e un calcolo esatto dei valori formali, attraverso un lavoro di eliminazione delle sovrastrutture, è pervenuto ad un'espressione pittorica larga ed essenziale nella sua distensione geometrica. E' un'architettura di piani e di colori che si sostengono e si equilibrano in ritmi precisi, seppure statici, nella fissità del momento in cui sono stati colti, per dare una configurazione oggettiva a un mondo d'acque pesanti e di barconi sul lento filo della corrente.

Rossi ha trovato una sua poetica ispirazione nella malinconica Darsena di Porta Ticinese, lungo i sonnolenti navigli solcati da barche dalle antiche forme, lungo i vecchi muri delle case che si riflettono con mestizia sulle acque spente dei canali; nei grandi mucchi di sabbia, nelle gru che si protendono come enormi braccia, nei barcaioli, negli scaricatori intenti con millenaria tristezza al loro lavoro. Elementi, figure che egli riduce a strutture, ritrovando di ognuno la forma più semplice ed elementare che inserisce con esatta rispondenza ritmica nell'insieme della composizione in una realtà metafisica colma di stupori, dove la luce si distende con precisione, divide nettamente i volumi, muovendo nelle acque lucidi riflessi e aprendo nell'aria un chiarore allucinante.

C'è in questa pittura un senso metafisico che viene dal clima stesso delle cose e una staticità formale di reminiscenza novecentista, ma lo spirito da cui nasce è vivo e commosso nei suoi autentici valori umani.

WALTER BIANCO

Questo giovane pittore milanese, già alla sua seconda mostra personale (Galleria Cairola), è riuscito con uno attento lavoro interiore, accompagnato da un altrettanto sorvegliato perfezionamento dei mezzi pittorici, a rivelare un mondo espressivo, che, se si affida ancora alla suggestione dell'atmosfera metafisica, per distensione di piani e filtrazione del colore che distaccano la realtà in un momento di attesa, cerca in riposti significati poetici una propria ragione spirituale.

La visione, nata attraverso questo intimo processo trasfigurativo, rimane come sospesa in un clima di memoria, dove la realtà è vista come in sogno da una lontananza sentimentale. Le linee sfuggono ad una definizione per dare sostanza ad una forma ampia e il colore è dilatato, disteso in rarefatte zone tonali. In questa atmosfera di stupita attesa, sono fissate come in un ricordo le malinconiche vie di Parigi, le dolci immagini di Venezia, le incantate visioni di Milano, Lerici, Amalfi, Civenna.

I mezzi d'espressione, pur così attenti e affinati, non hanno però ancora raggiunto una matura capacità di approfondimento. Questa pittura è ancora un po' ferma tonalmente e la resa è un po' uguale, ma nelle cose migliori è già evidente una più libera trasfigurazione coloristica che muove e trasfigura la visione. Citiamo, ad esempio, la « Chiesa della Salute », sospesa in un cielo fantasioso in cui palpita la cattedrale, « Quartiere parigino », vibrante nei vivi rapporti di colori, e « La Dogana », palpitante di luce.

Enotrio Mastrolonardo

● Franco Cristofori e Giuseppe Pardieri hanno tradotto in dialetto bolognese L'Avaro di Molière, che in tale versione è stato presentato con vivo successo al Teatro Duse di Bologna, protagonista Bruno Lazzarini.

ANGIOLETTI – BALCHIN – BARDY
CASTELLI · D'ASCOLI

VETRINETTA

LAVELLE – LEONARDO – NARDI
PETTAZZONI – SABINE

LOUIS LAVELLE, ***Quattro Santi.*** Brescia, Morcelliana.

Il volumetto che presentiamo è l'ultimo pubblicato dal Lavelle: esso ci porta quella ch'è stata l'ultima sua parola ed una lieta sorpresa nella laboriosa costruzione del suo pensiero. Spirito severamente cartesiano, il Lavelle aveva fatto dello « io » il soggetto metafisico totale e dentro il movimento dell'io aveva prospettato il movimento dell'essere: mai egli aveva fatto trapelare immediati riferimanenti fenomenologici e descrittivi che potessero in qualsiasi modo distrarre il corso della riflessione pura. Nei *Quattro Santi* invece l'orizzonte non è più lasciato nell'etere puro dell'astrazione, ma vi appaiono le forme e i colori dello spirito che vive in terra la sua temporale esistenza con le sue angustie, oscillazioni e difierenze che scandalizzano la filosofia pura, ma qui non più nella superiore filosofia dell'amore. Vien quasi da chiederci se il Lavelle non abbia voluto darci, in un presagio appena intravisto della sua prossima fine, l'anticipo della conclusione dell'opera sua od anche se per un balzo improvviso non abbia chiesto al suo ingegno la voce suprema sulla tanto attesa presenza dell'essere. Perchè la presenza ch'egli svolge nei suoi scritti sistematici sembra spesso così remota e disincarnata da sfuggire alla coscienza di chi deve trafficare nella temporalità ostinata delle urgenze quotidiane: qui, nella vita dei santi, la presenza dell'essere si è riconciliata col tempo e tripudia nella presenza dell'amore essenziale.

Il bel volume fluisce limpido come acqua di rivo montano; esso trascina nell'incanto di cose profondissime che affiorano senz'alcun dogmatismo, senza fardello e pena, portate unicamente dalla commossa convinzione di aver trovato la perla del Vangelo, il tesoro inestimabile per il quale tutto occorre perdere e a tutto rinunciare. Nulla nell'opera lavelliana faceva presagire direttamente questo rutilante gioiello: eppure qui tutto è misurato, preparato, articolato; abbondano perfino i testi, e quasi tutti bellissimi, che testimoniano un lavoro di lunga lena e di paziente famigliarità con l'opera e l'anima dei Santi che sono stati scelti a rappresentare lo spirito nella sua ultima ascesa. Essi sono S. Francesco d'Assisi, S. Giovanni della Croce, S. Teresa d'Avila e S. Francesco di Sales; evidentemente la scelta, nella sterminata rosa celeste, poteva cadere su altre figure più varie o più immediatamente presenti alla nostra coscienza, nessuno potrà però negare che il Lavelle non abbia sentito e non abbia gustato la voce e l'anima dei suoi prediletti che sono grandissimi fra i più grandi se così possiamo dire in un campo dove il metro non può essere nelle nostre mani. Si badi bene che il libro non vuol essere affatto opera di teologia o di mistica e neppure di psicologia religiosa; esso piuttosto costituisce, a mio avviso, la « verifica » suprema che il Lavelle ha cercato e finalmente trovato della sua metafisica, quella riconciliazione definitiva dell'ideale e del reale che forma il tormento e la gioia insieme della filosofia che vuol essere vita e compiuto circolo di sè nel suo principio: ciò che l'ultima filosofia greca prima e poi le grandi metafisiche moniste hanno preteso circa l'adesione totale del finito all'Infinito, lo si trova realizzato effettivamente nei Santi della religione cattolica. Questo libro è quindi veramente il testamento spirituale di Lavelle: sgombro di ogni riferimento autobiografico come si addice a chi non ha cercato che la struttura stessa dell'essere e la sua dialettica essenziale, esso si pone al centro dei suoi scritti che stanno a suo rignardo come i fregi, come la nicchia che accolgono il lieto prodigio della bella statua che vi domina.

CORNELIO FABRO

●

GEORGE H. SABINE, ***Storia delle dottrine politiche.*** Milano, Edizioni di Comunità.

Il grosso volume, che l'infaticabile casa editrice ha ora messo a disposizione del pubblico italiano, è interessante sotto due aspetti; anzitutto è un'ampia, informata, chiara esposizione del pensiero politico dall'antica Grecia ad oggi attraverso Roma, il Medio Evo e le diverse dottrine dell'età moderna. Benchè non mancassero lavori del genere, strettamente parlando, è pur vero che l'Italia non aveva un manuale che non fosse scolastico da un lato o troppo diffuso dall'altro e quindi si deve fare lieta accoglienza ad un libro che contribuirà indubbiamente ad una più esatta ed approfondita conoscenza di un tema sempre attuale e ricco di riflessi in molti campi del sapere e dell'operare umano. In secondo luogo l'interesse per questa pubblicazione risiede anche nel fatto che essa rispecchia — come è inevitabile — il modo di pensare dell'autore e di conseguenza può dare un'idea della mentalità americana in argomento, e non è male sapere come popoli giovani ed abituati ad un solo tipo di vita politica vedono e giudicano le varie forme ed i diversi sistemi che nel corso di ventisette secoli si sono susseguiti nell'Europa occidentale. Il Sabine stesso, nella prefazione, s'incarica di dire qualcosa in proposito dichiarando che egli ritiene la tradizione liberale « la prospettiva più ricca di speranze per un pacifico progresso sociale e politico » aggiungendo che « oggi nessun movimento democratico può aspettarsi altro che la rovina da un'alleanza col comunismo », benchè la democrazia « pur mantenendo i suoi legami con la tradizione di libertà civile e del governo costituzionale », deve sapersi adeguare « ai nuovi problemi che il rapido mutare delle situazioni, economiche e politiche, continuamente pone ».

Se guardiamo all'economia delle diverse parti si constaterà che mentre la prima (« Le dottrine della città-Stato ») è lunga poco più di cento pagine, e la seconda (« Le dottrine della comunità universale ») centocinquanta, la terza (« Le dottrine dello Stato nazionale ») occupa quasi quattrocento pagine partendo dal Machiavelli e giungendo al nazionalismo. Ogni capitolo è seguito da una scelta bibliografica assai accurata ed alla fine del libro un minuzioso indice favorisce la ricerca. Si potranno sempre discutere giudizi singoli dell'autore, come si potranno aver dubbi su alcune presentazioni di pensatori da lui fatte, ma nel complesso non si può tacere la più viva soddisfazione per questo lavoro ed augurargli larga diffusione.

PAOLO BREZZI

●

ENRICO CASTELLI, ***Cristianesimo e ragion di Stato; l'Umanesimo e il demoniaco nell'arte.*** Atti del II Congresso internazionale di Studi Umanistici, Roma-Milano, 1953, Fratelli Bocca.

E' impossibile ad una sola persona recensire questa pubblicazione perchè vi si trovano importanti contributi filosofici, politici, artistici, letterari, ecc., e quasi tutti meriterebbero un'analisi accurata perchè danno uno spunto od offrono un materiale prezioso; inoltre la ricchezza della documentazione iconografica rende più bello il volume e facilita le considerazioni. Mancando, dunque, la capacità e lo spazio per una presentazione conveniente, limitiamoci a rallegrarci con l'infaticabile *deus ex machina* del Congresso, della mostra, del presente libro e diamo l'elenco delle relazioni raccolte nella prima parte dal titolo « Cristianesimo e Ragion di Stato »: W. Cesarini Sforza, *L'eterna ragion di Stato;* S. Caramella, *Ragione di Stato in Giordano Bruno;* N. Ciarletta, *Laicismo e riforma;* J. Daniélou, *Le démoniaque et la raison d'État;* A. Del Noce, *La crisi libertina e la ragion di Stato;* R. De Mattei, *Il problema della deroga e la « ragion di Stato »;* A. Dempf, *Die Rechtsphilosophie Campanellas und die Staatsraison;* M. De Gandillac, *La politique de Nicolas de Cues;* H. Gouhier, *Le nouvel humanisme selon Descartes et la politique;* J. Hippolite, *Ruse de la raison et histoire chez Hegel;* G. Marcel, *L'éclatement de la notion de sagesse;* P. Mesnard, *Barbosa Homen et la conception baroque de la raison d'État;* E. d'Ors, *La mythologie classique, une constante de l'histoire;* G. Perticone, *La ragion di Stato e la scuola del diritto naturale;* A. Pincherle, *La dignità dell'uomo e l'indigeno americano;* M. Reale, *Cristianesimo e ragion di Stato nel Rinascimento lusitano;* L. Washington, *Cristianesimo e Estado no espírito da Filosofia burguesa renascentista.*

La seconda parte « L'Umanesimo e il Demoniaco » comprende scritti di: L. Baldass, *La tendenza moralizzante in Bosch e Brueyel;* A. Chastel, *L'Antéchrist à la Renaissance;* M. Fraenger, *Hieronymus Bosch, der verlorene Sohn;* P. Francastel, *Mise en scène et conscience: le diable dans la rue à la fin du Moyen Age;* D. Frey, *Mensch, Dämon und Gott;* E. Garin, *Considerazioni sulla magia del Rinascimento;* H. R. Hahnloser, *Du culte de l'image au Moyen Age;* P. Halm, *Der schreibende Teufel;* H. Haug, *Les origines dell'élément démoniaque dans l'art de Grünewald;* V. Mariani, *Il demoniaco in Michelangelo;* C. R. Piccinato, *Il significato divino dell'arte demoniaca dei pittori nordici dei secoli XV e XVI;* H. Sedlmayr, *nes dell'élément démoniaque dans l'art de l'art;* L. Stefanini, *La componente cristiana delle estetiche rinascimentali.* Altre relazioni di Bèdarida, Giusso, Leclerc, Brezzi, Vlad vennero esposte ma poi non presentate per scritto dagli autori; in complesso dunque un lavoro imponente ed organico che mentre costituisce un tesoro di notizie erudite forma anche un mònito e rappresenta un'esperienza che non può esser dimenticata.

PAOLO BREZZI

●

BRUNO NARDI, ***Soggetto e oggetto nella filosofia antica e medievale.*** Roma, Edizioni dell'Ateneo.

Chi ha potuto ascoltare Bruno Nardi nella intimità di una conversazione filosofica, non dimentica facilmente quella sua esposizione, pacata e suggestiva, che non annaspa mai nel vuoto della pura dottrina, ma sa trarre sempre una scintilla di vita dal buio degli argomenti più aridi. E' una cultura, la sua, che rivela il pensatore di vocazione e che non rimane chiusa negli schermi geometrici della erudizione, ma si snoda, quasi per virtù di magia, nella calda e morbida armonia di un corpo vivente.

Gli stessi tratti di chiarezza, sostanzialità e competenza, si possono riconoscere in questa breve opera che l'Autore ha tratto da una sua conversazione al Centro Romano di Studi sul tema « se può l'uomo formulare verità universali ».

Può l'Uomo formulare verità universali? E' il tema dominante della filosofia, ma storicamente esso si risolve non tanto in una risposta categorica al problema, quanto piuttosto nella ricerca del significato stesso da attribuire alla universalità del sapere umano. Ed è da questo punto di vista che il problema diventa centrale e condiziona la soluzione di tutti gli altri problemi, poichè avremo di volta in volta, nella storia della filosofia, una dottrina della conoscenza articolata su una metafisica ed una metafisica articolata su una dottrina della conoscenza. Le due alternative non raggiungeranno tuttavia una compiuta e consapevole espressione sino alle soglie della filosofia moderna e cioè sino a quando, colla negazione del principio metafisico della sostanzialità e della causalità, anticipata nell'empirismo di N. d'Autrecourt, non verrà tolto di mezzo il presupposto dal quale l'una e l'altra muovevano. Lo studio di Bruno Nardi mira appunto a richiamare l'attenzione dello studioso su questa importantissima fase del processo storico della filosofia, ritenendo che essa contenga già « i primi fecondi germi della critica moderna del sapere ». Partendo perciò dalla dottrina del conoscere in Aristotele, intesa come essenziale passività del senso e dell'intelletto, e da quella Agostiniana, intesa come attività rappresentativa da parte del soggetto conoscente, sviluppa la sua indagine seguendo il processo di decomposizione, e di chiarificazione insieme, delle due tesi in contrasto sino al crollo definitivo del monumentale « edificio pseudomatematico aristotelico ».

Lo studioso potrà trarre da sè le inevitabili conclusioni, ma ci preme di sottolineare che la precisa documentazione del Nardi riduce ancora fra l'altro, le ridotte dimensioni della originalità del pensiero Cartesiano.

VIRGILIO ULLU

●

RAFFAELE PETTAZZONI, ***La religione nella Grecia antica.*** Torino, Einaudi.

Il noto studio dell'illustre maestro è oggi ripubblicato da Einaudi con una bibliografia aggiornata e una Introduzione in cui il Pettazzoni micrometricamente regola il fuoco odierno delle sue teorie, e ribatte alcune obiezioni che furono mosse alla sua opera. Invero, non è confortante constatazione che, dopo molte e talvolta strepitose ricerche condotte dal 1921 a oggi nel campo di questi studi, il Pettazzoni senta di dover ripubblicare il suo libro (che è appunto del '21) senza rifarlo « da cima a fondo ». Ciò potrebbe dare l'impressione che, giunti al limite della nostra conoscenza e del possesso delle chiavi relative, le opinioni fondamentali si siano per così dire cristallizzate senza speranza di ulteriore sviluppo. Ma, non fosse che come esercizio dello spirito, si può ben credere che questi studi avranno nuovo indirizzo e nuova sistemazione, non appena sia possibile un'altra sintesi che utilizzi meglio le analisi date nell'ultimo trentennio. La spiegazione di tutto ciò è, forse, nel fatto che, come il libro del Pettazzoni, sia pur con la giunta dell'Introduzione, non riesce a escludere o infirmare le tesi dell'Otto (1929) o del Kerény (1952) — per citare soltanto le maggiori, o quelle che sensibilmente disturbano il Pettazzoni —; così Otto e Kerény non erano riusciti a intimare convincentemente i risultati conseguiti dal Pettazzoni. Il lettore generico, ancor più dello specialista, avrà l'impressione che si sia avuta troppa fretta di giungere alla visione unitaria, poco persuasiva in tutti, mentre i risultati delle varie analisi, dal '21 ad oggi, arricchivano di conquiste o di intuizioni importantissime il campo di questi studi. Così che diventa fatale, anche se ingiusto, pensare che si debba smontare pazientemente le opinioni più accreditate, per farsene una totalmente nuova e aggiornata, che insomma tenga conto del meglio ritrovato da tutti.

Quando il Pettazzoni polemizza con l'Otto per la sua estatica ammirazione del « miracolo » della religione greca, o con il Kerény per la sua ricerca (invenzione?) di archetipi « anistorici » è assai meno lontano di quanto si possa credere, da questi poderosi rivali. Infatti, mentre egli parla di fusione delle due tradizioni, la mediterranea e la indoeuropea, come opera di creazione; per lo stesso difetto del dato storico culturale, non ci libera dall'idea del miracolo, nè può andar molto oltre il fenomeno anistorico. Non crediamo, infatti, che un positivismo o un razionalismo necessitante dimostrazioni matematiche, saprebbero dar conto perfetto del « Graecia capta ferum victorem cepit », pur caduto in età ricchissima di riferimenti storico-culturali. Figurarsi se ciò potrebbe accadere « in relazione a quanto era avvenuto in Grecia a un'epoca molto più antica, quando, circa duemila anni prima, nel quadro di un vasto movimento di popoli, alcune genti di lingua indoeuropea, avevano invaso la Grecia e... non avevano tardato a subire le influenze dei vinti, i quali, pur soggiogati con le armi, avevano finito col far prevalere taluni aspetti della loro propria civiltà ». Si pensa addirittura che, nello stesso tempo definito dal verso oraziano, qualcosa di anistorico, o piuttosto di storicamente incomprensibile, agisse come catalizzatore mediterraneo, si voglia chiamarlo clima, ambiente, razza o, come oggi va di moda, concorrenza di influssi economici. Donde, secondo noi, la compenetrabilità di dottrine apparentemente opposte, e la ragione e il buon diritto del Pettazzoni a ristampare, dato che la sua ricerca, al postutto, è la più perfettibile e la più spinta, perchè non accetta confini alla nostra attuale conoscenza, ne prevede anzi uno spostamento e un allargamento, non si appaga del miracolo e impone una storicità rigorosamente scientifica, almeno come metodologia: perchè l'errore consisterebbe proprio nell'illusione — che non ci sembra possa imputarsi al P. — di aver raggiunto un risultato definitivo.

O. S.

●

NIGEL BALCHIN, ***Nel labirinto dell'amore.*** Roma, Macchia.

Nel romanzo è posto a fuoco, con molta efficacia, il problema dell'amore coniugale. Quale deve essere la posizione di due persone che in un determinato momento hanno deciso di trascorrere il resto della propria vita insieme? Pur se non espresso apertamente dall'autore, circola così in tutta l'opera il sentimento di doverosità che deve accompagnare il matrimonio e nel suo sorgere e nel suo svolgersi. Sentimento che, come ho detto, non si svela chiaramente: il problema del matrimonio, infatti, è affrontato da un altro punto di vista: quello cioè del cosidetto « triangolo » che si può aprire nella vita coniugale di due individui.

E' ammissibile il tradimento? E se sì, qual'è il valore che ad esso compete? Si deve considerare solo come atto illecito e perciò colpevole?

E si noti che nell'opera, chi tradisce è la donna, quella cioè che più dell'uomo è da riprovarsi.

Nulla è tralasciato dall'autore nella disamina accurata dei moventi che hanno spinto la moglie ad allontanarsi dal marito per avvicinarsi ad un altro uomo; nella esposizione del travaglio interiore di quella donna che sente una parte di se stessa ancora unita, fusa al marito, e l'altra anelante al nuovo sentimento che sente sorgere in sè, nel mostrarci la posizione del marito che, dal di fuori, assiste al mutamento fatale del cuore della sua donna.

Esame psicologico di un'estrema accuratezza, anche se qualche volta, per la sua scientificità, ha il difetto di freddare e schematizzare situazioni complesse e perciò delicatissime.

L. BIELLI

●

G. B. ANGIOLETTI, ***Inchiesta segreta.*** Roma, Casini.

Perchè « segreta », questa inchiesta, e perchè « inchiesta »? Se dicessimo: ricerca interiore, saremmo più vicini a un senso critico acquisito, ma faremmo dispetto a un letterato flaubertiano come il Nostro, che ha orrore dei luoghi comuni. *Inchiesta* ha, infatti, un senso oggettivo: vede e prevede gli altri; è parola che nasconde con una sfumatura tecnica il pudore, ma che vuol essere subito precisata, se non contraddetta, dal *segreto* che la distingue, non avesse a confondersi con la curiosità svagata di chi ha tutto da vedere e niente da dire.

Dalle molte raccolte degli elzeviri angiolettiani, erano rimaste escluse queste pagine « che le circostanze avevano fatto trascurare ». Quali circostanze? Se fosse possibile accertarle almeno provvisoriamente, il senso di tutto questo libro, per più rispetti veramente segreto, diverrebbe chiarissimo. Le pagine riguardanti l'autobiografia spirituale, gli incontri, i paesi, le genti, le definizioni, gli animali, le favole, i divertimenti, non differiscono da altri scritti dell'A., se non per un più scoperto e risentito impegno morale. Si tratta dunque di una e di cento inchieste unanimi, atte a risolversi in un'offerta piuttosto che in una domanda. Angioletti osserva di ogni mondo, cosa o persona, il difetto (nel senso etimologico, di ciò che non si ha), e precisamente il difetto corrispondente a qualcosa di cui egli è ricco.

Talvolta, il difetto non è nell'oggetto, ma nella conoscenza che di esso hanno o credono di avere gli uomini; così che, indicandoci una qualità ignorata o inosservata, Angioletti integra la cosa stessa. Sarebbe possibile, ma inutile ai nostri fini, mostrare nel pensiero di A. un sedimento idealistico, e un tentativo di integrazione etica, per insoddisfazione delle posizioni etiche dell'idealismo. Sarebbero, in questa arrischiata definizione, già individuate le « circostanze » che hanno imposto tanto ritardo alla pubblicazione di questo libro? Gli scritti in esso contenuti hanno date anche molto remote: di tempi in cui la moda filosofica e le sue propaggini letterarie, schifavano l'eticità a vantaggio dell'estetica, ovvero l'etica pareva risolversi in un annullamento storicistico di se medesima, che faceva aristocrate ed elegante chi la tenesse nel minor conto possibile.

Nella parte « più segreta » di questa *Inchiesta* (p. 218), leggiamo parole molto rivelatrici: « E' inutile affaticarci perchè i contemporanei ci stimino; tanto, non potrebbero approvarci, nè ammirarci se non approviamo e ammiriamo, noi, la loro ingannevole ricchezza ». Altrove, A. lascia capire che, per *ingannevole ricchezza*, intende la presunzione e l'impermeabilità al dono generoso. Non esce limpidissimo un ritratto di A., per chi lo conosca, uomo, nella vita? Uomo che non si concede facilmente, se non convinto che si abbia veramente bisogno di lui. Europeista, cosmopolita, o spaesato? Modernista, o sradicato da ogni tempo e civiltà? Quando scrive che tra venti secoli « ci vergogneremo di scoprire con quanta corrotta compiacenza la storia muta in splendore l'umana povertà », ci par chiaro che polemizzi con ogni fama scroccata, cioè contro il troppo che l'uomo usa concedere nella sua memoria, rispetto al pochissimo di cui si accontenta per destinare all'eterno i donatori. Se sapessimo qual è il suo Corano, lo paragoneremmo ad Omar che tutto vuol distruggere tranne il Libro. Ma il suo libro è, probabilmente, la sua coscienza d'artista e di letterato, mai compiaciuta di se medesima e tanto meno di quella altrui. Si veda la sezione « Belle lettere », ove è pur vero che questa materia da noi farraginosamente sommossa, si sfuma e gradua e si rende perfino irriconoscibile; ma se ciascuno di noi che presume di poter scrivere per altri, esce senza rossore e irritazione da questa lettura, vuol dire che, di Angioletti, non abbiamo capito niente. E lui di noi.

V. C.

●

EMIDIO D'ASCOLI, ***Spiritualità precristiana.*** Brescia, Morcelliana.

Una lettura che dà fiducia nell'uomo e nel suo perenne anelito verso il divino. La sana e sincera aspirazione a Dio arricchisce ogni ricerca trascendentale ed ogni accettazione di conseguente dottrina, di valori inalienabili, in cui piace riconoscere il dono di una Provvidenza benevolente.

Dall'esposizione delle più antiche dottrine (Bramanesimo, Buddismo, Confucianesimo, Taoismo, Mazdeismo, Orfismo), a quella dei sistemi filosofici classici più ricchi di eticità, l'A., giunge all'esame della spiritualità ebraica del Vecchio Testamento e a quella Islamica: e pur attraverso pagine di non facile lettura, e qualche insoddisfazione (per lo più relativa a nostri interessi particolari, forse necessariamente sacrificati alle urgenze generali dell'esposizione), si giunge a un sentimento di armoniosa consonanza, ed alla certezza che la maggiore nobiltà dei grandi popoli sia stata promossa e consolidata prima dal desiderio di Dio, e poi dalla convinzione che Egli abbia concesso parte di sè o affidato un messaggio genuino, proprio a coloro che più ardentemente lo cercarono e vollero presente nel loro spirito: un tempio donde nessuna barbarie sarebbe poi riuscito a scacciarlo.

G. E.

●

G. BARDY, M. CARROUGES, B. DORIVAL, C. SPICQ, CH. V. HÉRIS, J. GUITTON, ***L'Inferno.*** Brescia, Morcelliana.

La Città del Male, più volte presente nella parola di Cristo, ha variamente sollecitato la fantasia dei fedeli, e si è prestata a rappresentazioni e deformazioni varie, secondo le Età, gli intelletti, le varie disposizioni degli uomini. Se alludiamo a deformazione di un concetto in definitiva affidato alla libera fantasia del credente, è perchè le evocazioni relative hanno spesso oltrepassato i limiti di una *forma* accettabile e il rispetto dell'Annunciatore. Puerilità e delirio, nei loro estremi, hanno dato origine al rifiuto di molti. « L'Inferno non è la verità centrale del cristianesimo, partendo dalla quale tutto si organizzerebbe sulla terra nel timore e nel tremore », ma è tuttavia una certezza iscritta nel tesoro della nostra fede. « Stando così le cose, che cosa *esattamente* dobbiamo noi credere? Quale commento, inoltre, delle parole evangeliche hanno proposto i Padri della Chiesa e i teologi più accreditati? La risposta a queste due principali questioni faciliterà ai credenti lo studio d'uno dei più discussi dogmi del Credo cattolico ».

G. E.

●

LEONARDO, ***Numero speciale del « Bollettino » dell'Istituto Industriale L. Da Vinci di Firenze.*** Firenze, Marzocco.

Nel campo delle onoranze a Leonardo, questa non sarà certamente l'ultima pubblicazione, ed è una delle più complete e interessanti. Il biologo e l'anatomico, il naturalista, il matematico, il fisico, lo studioso di problemi aerodinamici, l'ingegnere meccanico, l'idraulico, il costruttore e l'urbanista, l'astronomo, il cultore di scienze militari, il pittore, il filosofo naturale, il prosatore, il favolista, l'architetto, lo scenotecnico, il musico, l'uomo religioso sono celebrati in altrettanti articoli particolari, poi fusi e interpretati in articoli di carattere generale e unitario. Una fervida raccolta di pagine splendidamente illustrate, affidate a veri innamorati delle varie specialità e delle tracce lasciate da Leonardo in ognuna di esse. Una pubblicazione che fa onore all'Istituto e agli ideatori.

POESIA DI BRUNO NARDINI

Mario Petrucciani

MARINETTI-MALLARMÉ-GIDE

E IL FUTURISMO

Enotrio Mastrolonardo

PARABOLA DEL FUTURISMO

Continua a pag. 5

Carlo Martini

PITTURA CLASSICA

Il mirabile volume (1) sulla « Pittura romana » che si aggiunge ai molti della « histoire comparée della peinture » che con ottimo gusto e molto coraggio l'editore Skira ha pubblicato in questi giorni, è dovuto ad Amedeo Maiuri uno di quegli studiosi dell'antico che, spontaneamente rifacendosi al meglio della nostra cultura, sanno darci nello stesso tempo opere di assoluta validità scientifica e tuttavia leggibili, ispirate a quel manzoniano « pensarci su » che è qualità tipica del secolo passato, mentre una prosa piana e snodata su superare gli attraenti grovigli della disquisizione erudita per accompagnarci quasi per mano in uno degli itinerari più attraenti del mondo antico, quello della pittura. L'autore, da tempo (e proprio per la sua natura concreta, viva e sensibile) ha saputo gettare un solido ponte tra la scienza e la divolgazione riuscendo ad avvincere lettori d'ogni sorta al problema trattato senza quell'apparato critico e quella dovizia di note che spesso ammantano l'abito scientifico di pericolosi orpelli, non sempre necessari, ma quasi sempre tastidiosi per chi abbia il buon gusto di chiedere alle pagine che affronta una guida serena e intelligente.

Quante volte abbiamo sentito rammentare da persone non sprovviste di gusto che in Italia gli « specialisti » non sanno porgere i risultati dei loro studi in forma semplice e avvincente, senza la preoccupazione d'esser tacciati di « volgarizzatori » dagli eminenti colleghi! E in tal caso si ricordano subito i francesi che da tempo (forse anche da secoli), sanno offrire al lettore il succo delle proprie idee con chiarezza, spirito e disinvoltura: basti il nome di Henri Focillon una delle più vigili e limpide menti della storia dell'arte, che non si rifiutava all'invito di riassumere per un vasto pubblico di lettori ciò che andava distillando in ampie opere da dedicare agli specialisti.

Ora Amedeo Maiuri, tra noi, è uno di questi: archeologo nel più stretto e austero senso della parola, scavatore e organizzatore di vaste imprese dedicate alla rivelazione del mondo classico, autore di studi nel campo della storia e dell'arte antica, non disdegna di illustrare in centocinquanta pagine le bellissime tavole a colori dedicate alla pittura classica, prevalentemente a quella pompeiana, destinandole alle persone colte e di buona volontà.

Sfogliare questo suo recente libro è una gioia per gli occhi e per lo spirito: si ripercorre il ciclo storico della pittura campana, di quella più propriamente romana, attraverso gli esempi indimenticabili di Pompei e di Ercolano, fino alle soglie del gusto impressionistico che segna il disfacimento del senso classico e l'avvento delle forme paleocristiane. Al centro sta il celebre fregio della « Villa dei misteri » con le sue grandiose immagini d'una compostezza davvero antica mentre, via via, si rivedono le piccole scene, i quadretti arguti ed anche le grandi composizioni isolate che incantano i visitatori della « città morta » sotto l'imminente Vesuvio.

Dobbiamo riconoscere che uno dei meriti maggiori di questo libro è appunto la sua stesura piana e serena, ugualmente lontana dalla retorica celebrativa e dalla acredine professorale innanzi alla quale il lettore resta sempre perplesso e sconcertato nella giusta esigenza d'essere informato, non tanto delle vicende specialistiche delle varie questioni, quanto piuttosto di ciò che schiettamente lo scrittore pensa di quelle opere su cui, alla fine, egli chiede un parere onesto ed esplicito.

Frutto di lunga e consumata esperienza, si dirà: ed è vero. Ma notarne il concreto e valido risultato in un'opera destinata al gran pubblico vuole anche significare rendersi interprete delle esigenze di chi, scorrendo le pagine d'un bel libro, spesso acquistato con notevole sacrificio, attende d'esser guidato senza indugio retorico nè minuzia eccessiva attraverso ai problemi dell'arte e della cultura dalla responsabile franchezza e sollecitudine d'un « maestro ».

Tutto ciò s'avvera nelle pagine del Maiuri al quale dobbiamo una calma e comprensiva visione della pittura classica che si snoda con gustosa chiarezza, piuttosto insistendo sul significato tematico e sul contributo che questa arte fornisce alla conoscenza della civiltà antica, che non sul valore strettamente stilistico che le opere assumono, nel quadro della pittura in se stessa. L'impostazione dei capitoli che trattano della « pittura campana », di quella « ufficiale » o aulica a Roma, dei grandi cicli figurativi, della natura, del paesaggio, della vita e costumi nella pittura antica, indica il concetto di seguire una trattazione prevalentemente storico-documentaria anche dei soggetti; ciò, del resto, mentre risponde all'esigenza più diffusa dei lettori, è anche un segno della coerenza dell'autore con la sua stessa formazione scientifica e la sua lunga pratica di studioso.

Alla brevità dei cenni stilistici e delle note sul gusto degli artisti classici (che talvolta si risolvono in riferimenti tecnici, del resto importantissimi) fa giusto parallelo la bellezza della riproduzione dell'opera d'arte che in questo volume deve aver avuto come « supervisore » lo stesso Maiuri, tanto amorose appaiono le tavole policrome, e così simili agli originali.

A differenza di molti studiosi che sostengono (come del resto, per tutta la arte romana) un predominante influsso dell'arte greca ed ellenistica sulla produzione pittorica del mondo classico, il Maiuri (che d'altra parte è molto equanime nel rintracciare prototipi ellenistici documentari, o l'origine ellenica degli stessi autori quando sembri evidente) assegna particolare importanza all'antica pittura campana per la formazione del « gusto » pompeiano, intendendo con questo accennare non soltanto allo stile pittorico preso in se stesso, ma alle preferenze di tutto un mondo di idee e di concetti che si riverbera nella pittura.

Per suo conto la cultura dell'autore si mostra sganciata da pregiudizi tradizionali anche di fronte alla distinzione della pittura pompeiana nei famosi « stili » intesi come espressione di gusto decorativo in rapporto alle varie « mode » successive, fornendoci esempi contemporanei non sempre qualificabili nella semplicistica e immobile determinazione tradizionale. Per lui tuttavia permangono alcuni fatti che determinano il variare del gusto nella storia della pittura antica. Così, per esempio, la scoperta della prospettiva e la sua funzone spaziale, l'intervento d'una ricerca decorativa aristocratica d'influsso alessandrino nel cosiddetto « terzo stile », finalmente l'esuberanza addirittura barocca nel « quarto stile » i cui esempi richiamano insistentemente le scenografie seicentesche e le prospettive dei Bibbiena.

A coordinare e rendere più attuali simili preferenze l'autore illustra lo sviluppo dei quadri figurati spesso inseriti nel vivo della decorazione destinata ad accoglierli, ma non della stessa mano: quadri che sboccano nei grandi cicli della « megalografia » dei quali sono capolavori indimenticabili il fregio della « Villa dei misteri » e quello, purtroppo frammentario, proveniente dalla villa di Bosco reale, assai diversi, del resto, nello stile pittorico pur essendo simili nella esigenza d'un gusto « monumentale ».

Sfogliando le belle tavole che illustrano il mirabile ciclo pittorico, così come rievocando le riproduzioni che, bisogna confessare, con non minore accuratezza e amorosa tecnica il nostro Poligrafico vari anni fa dedicò alle pitture della « Villa dei misteri » l'invito a ritrovarci di fronte alle grandiose immagini nella solitudine di quel lembo dell'antica città che doveva essere come il « fuori-porta » dei nostri nonni, è troppo vivo e suadente.

La dama che fece, nei primi tempi di Augusto, costruire e decorare la villa doveva essere donna di buon gusto e di cultura se fu lei a voler eternare attraverso l'arte consumata d'un pittore pratico di figurazioni parietali di grandi proporzioni, le varie fasi della iniziazione dionisiaca nella celebrazione del mistero nuziale quasi rievocando una cerimonia realmente accaduta o che potesse ripetersi nella solitudine della villa suburbana. Attorno alla Villa dei Misteri è sorto, via via, un « mistero » diverso da quelli figurati nel celebre dipinto, favorito dalla imprecisa conoscenza dei singoli momenti del rito raffigurato e dalla anonimia del personaggio che ordinò le pitture. Nè, del resto, ci lamenteremo che gli studi pompeiani, così ricchi di curiosità e spesso di pettegolezzi sulla vita antica, debbano tacere o avanzare soltanto prudenti ipotesi sulla vita che si svolgeva nella villa dei misteri. A noi basta esser circondati da quell'indimenticabile silenzio agreste e trovarci di fronte a quel fondo rosso allucinante sul quale si muovono i ventinove personaggi in preda ad una loro vita agitata e commossa, per distaccarci dal mondo delle ipotesi e delle curiosità erudite e penetrare nel vivo di quei colori e di quelle forme che, siano spontaneamente sorte nella fantasia del pittore o rinate in nuovo aspetto da prototipi della grande pittura greca o del neo-classicismo ellenistico, hanno il potere di assorbire senza residuo la nostra fantasia sospesa in una atmosfera senza tempo, tra i secoli passati e il fragile presente: per quell'attimo esiste solo il ritmo delle immagini femminili, riecheggianti la statuaria classica ma tuttavia viventi, il gesto della donna spaventata per lo spettacolo della fustigazione, così come ci resta nell'animo l'affannoso respiro della fanciulla fustigata, conclusa nel profilo armonioso delle membra col suo volto dai capelli madidi di sudore.

E tutto ciò in uno stile composto, spesso elegante, aristocratico, che sta tra il manierismo cinquecentesco e il neoclassico: a mettervi accanto (nella memoria) il fregio di Andrea del Castagno ora in Santa Apollonia a Firenze, mentre se ne avvertirebbe la soluzione pittorica analoga, con le figure che staccano sui finti marmi, sarebbe inevitabile l'assurdo del paragone per la rude vitalità che si esprime nel nostro quattrocentista a paragone di un tale riserbo, quasi rituale, dell'opera antica.

Questo uno dei « misteri » della pittura classica.

Valerio Mariani

(1) *La Peinture Romaine* - Testo di A. Maiuri - Ed. Skira - Genève, 1953.

Amorino trainato da delfini – Pompei – Casa dei Vettii

Medea che medita l'uccisione dei figli – Napoli – Museo Nazionale

L'INCISIONE ITALIANA

I primordi dell'incisione in rame e di quella in legno, pur non essendo remoti, sono avvolti nei veli della leggenda; e quando storici e critici d'arte si affannano con documenti e dotte argomentazioni a sollevare quei veli, per circoscrivere e precisare date e circostanze, vi si avviluppano sempre più, col rischio di perdere, nel vagheggiamento del particolare, la visione dell'insieme, che più conta.

Nemmeno Alfredo Petrucci, il più competente in materia — e non solo per l'esperienza acquisita quale Direttore del Gabinetto delle Stampe antiche e quale provetto acquafortista, ma anche e soprattutto per il suo fiuto o intuito, che è in lui un vero istinto — nemmeno lui si sottrae alla tentazione dell'indagine erudita nella sua monumentale « Storia dell'incisione », di cui è apparso in questi giorni il primo volume, « Il Quattrocento », primo nella successione cronologica dell'opera, ma già preceduto qualche anno fa dal volume riguardante l'Ottocento.

Però il Petrucci non si attarda troppo nelle sue confutazioni; che non sono mai del resto aride e dommatiche, ma spaziando nella vita del tempo se ne colorano vagamente; sembra anzi propenso ad accettare, con quel che v'è di suggestivo e di fantastico, la tradizione più diffusa, che attribuisce al Finiguerra la paternità dell'incisione in rame: al Finiguerra e al caso, che spesso nelle invenzioni e scoperte ha la sua parte, se non ne è il protagonista.

Fu così dunque: l'orafo Maso Finiguerra, che, come dice il Vasari, lavorava mirabilmente di bulino e di niello, ed era uno specialista delle « paci niellate », una volta, fatto l'intaglio di una sua pace in argento, prima di colarvi il niello, ne volle controllare gli effetti ricavandone un'impronta in creta e un'altra in zolfo, i cui incavi riempì di nerofumo ed olio; ma, avendovi appoggiato uno straccio umido, nel risollevarlo vi trovò impresso il suo lavoro. Probabilmente, secondo altri, fu la lavandaia a scaricare sul lavoro, protetto da una carta, un mucchio di panni lavati e strizzati appena, che fecero da torchio.

Più di trecento anni dopo, a Parigi, l'Abate Zeno individuò in una *piccola gracile carta segnata*, rappresentante l'Incoronazione della Vergine, la prova definitiva di quella nascita inopinata e ne stabilì la data nel 1452.

Quanto all'incisione in legno, il caso, che anche qui è il *deus ex machina*, non agì alla sprovvista, incidentalmente, ma si associò ragionevolmente alla ingegnosità dei gemelli Da Cunio, e suggerì loro il modo di moltiplicare alcuni dipinti per farne dono a congiunti, amici e personalità eminenti, non escluso il Pontefice Onorio III.

Queste versioni, ora accettate ora contestate, se hanno dato molto filo da torcere ai ricercatori delle origini, sono per il Petrucci l'agevole filo d'Arianna che egli porge al lettore per trarlo fuori dalla ressa delle opinioni contrastanti, e per guidarlo poi sapientemente nella vasta fioritura di stampe, che allietò il Quattrocento in quel suo risveglio un po' paganeggiante, pervaso da un fervore nuovo e orientato verso il paradiso terrestre dei carri di trionfo, dei giardini d'amore, delle cacce, dei giochi all'aperto o verso il lavoro dei campi e delle botteghe.

Vi sovrastano le figure del Pollaiuolo e del Mantegna, dei quali viene tracciato un rapido profilo; ma qui, più che gli autori, contano le singole opere, ricollocate nella loro giusta luce e quasi riscoperte nell'analisi perspicua.

Petrucci, che è anche novelliere e poeta, sa redimere la sua prosa cristallina da ogni uggia didascalica; e, non dissociando l'arte dai costumi dalle mode e dal gusto del tempo, sa farci respirare l'aria alacre di quell'Umanesimo che *alternava alle letture platoniche negli Orti medicei di Villa Careggi gli spregiudicati conversari del « Bugiale »*, e all'astrologia medioevale dei pianeti le piacevolezze boccaccesche. In quel periodo « per un'immagine pia, una carta di devozione, una predica figurata offerta al pubblico, dieci soggetti profani e tutt'altro che casti venivano messi in circolazione » e spesso di contrabbando, venduti cioè sotto il mantello, come faceva il Baviero: erano scene lascive e realistiche, indirizzate a solleticare i sensi.

La leggenda di Virgilio mago, che sembra il rovescio dell'avventura di Falstaff (Virgilio, in un convegno di amore, tratto su da una finestra in un paniere, e lasciato lì a mezz'aria come Socrate nelle « Nuvole » d'Aristofane) fornì il soggetto ad una celebre stampa, che è una delle più *belle e saporose*, e fa il paio con la « lotta per un paio di brache » e con il « re dei becchi », di cui si compiaceva forse un po' troppo Poggio Bracciolini.

Seguire Petrucci in questa rassegna, che unisce all'estrema perizia l'arguzia dell'aneddoto, e alla ariosità di certe pagine la ricchezza e la varietà delle notizie, è un vero godimento; e ci fa assaporare meglio la visione delle numerose tavole che corredano il testo e che fanno della pubblicazione, non venale, destinata alle Biblioteche, un raro e prezioso dono.

Nicola Vernieri

LA MOSTRA DI CHAGALL A TORINO

Le maggiori mostre del momento si svolgono tutte in Italia: a Roma quella di Picasso, a Torino l'esposizione di Chagall, a Venezia fra qualche giorno l'opera di Lorenzo Lotto, a Messina per tutta l'estate Antonello e i pittori siciliani.

Le opere di Chagall esposte sono circa quattrocento (391 esattamente): pittura, incisioni, ceramiche, sculture, tempere, figurini teatrali. Luogo della mostra, Palazzo Madama, nei bellissimi saloni del Museo Civico. Il catalogo porta la presentazione di Lionello Venturi, e di Jean Cassou, varie pagine ben fatte di cenni biografici (Chagall nasce nel 1887 a Vitebsk in Russia, figlio d'un operaio che lavora in un deposito di aringhe), numerose referenze bibliografiche e indicazioni sulle principali esposizioni alle quali sono apparse le opere del pittore. Una settantina di riproduzioni, alcune delle quali a colori, servono da promemoria per chi fa collezione di pubblicazioni del genere.

L'artista che numerose volte è apparso alla Biennale di Venezia, e che negli ultimi tempi ha goduto d'una notorietà fra noi dovuta alle varie mostre allestite qua e là, a Roma, a Torino, a Palermo (esposizioni di incisioni, di litografie, di ceramiche eccetera); Chagall è fra i più singolari pittori del nostro tempo. La sua tavolozza impostata su verde, rosso, viola, giallo, in tonalità acide e contrastate, fa tutt'uno col mondo che egli è andato realizzando lentamente e gradualmente. La fantasia più ricca e folgorante d'un orientale (Chagall è ebreo, non si dimentichi), si allea con la favolistica nordica senza arrivare a ossessioni, a furori. Il tanto di « morbido » che certe volte esala dalle sue tele, è da leggersi letterariamente, pittoricamente, come una passione che non ha trovato le sue evasioni e si risolve in pittura, ma come un'avventura unica, irripetibile, dalla quale gli altri non potranno attingere.

La mitologia del pittore è ormai nota ma non consunta: gli amanti, i fidanzati che si sdoppiano o si polarizzano in un corpo inquieto, la vacca e l'asino, il gallo. Oltre a questi, perennemente personaggi presenti, ricorrono le pendole, gli angeli, il candeliere, la luna, il violino, i pesci. Attraverso elementi disparati d'una narrazione sua, spesso anche strettamente autobiografica, Chagall è stato e continua ad essere il pittore « moderno » da più di cinquantanni, anche se il suo rifiuto al postulato cubista lo abbia condotto e lo mantenga di là dai limiti e barriere d'un linguaggio attuale ma troppo simile a un esperantismo valido per tutti i confini. Il merito dell'artista è quindi nell'essere restato coerente a una condizione, e di svilupparsi sulle prime ribellioni, improntarle a « pittura », imporle non più come mere visioni d'una favola, ma come dimensioni d'una pittura.

La presentazione di Lionello Venturi poggia bene l'accento su una peculiarità dell'artista: « Marc Chagall s'occupava dell'anima », mentre il gusto di Picasso, di Braque e dei cubisti era concentrato sui dati formali.

Torino con l'esposizione di Chagall (presente alla manifestazione, quasi a smentire una leggenda personale che lo fa sempre di più lontano e quasi inconsistente, irreale, inavvicinabile), Torino si mette al primo piano del rinnovamento e del promovimento della cultura artistica. Le esposizioni degli arazzi e tappeti antichi, del ritratto romano, della moda nella pittura, che si riallacciano un po' alla lontana alle mostre del barocco o del gotico piemontese fatte prima della guerra, contano molto in questo rinnovamento.

Renato Giani

BARGELLINI – BÒ – CASALE
DE SANCTIS – FACCO DE LAGARDA
FALQUI – FRANCHINI – GAROFALO

VETRINETTA

LICINI – OIKONOMOU – PACI
PANCRAZI – REA – ROGNONI
SERVADIO – SOAVI – ZOLLI – WEYL

SALVATORE GAROFALO, ***Dall'Evangelo agli Evangeli.*** Roma, Editrice Studium.

Fin dal 3° sec., Eusebio di Cesarea, trattando dell'origine dei Vangeli, osservava che gli Apostoli, mentre annunziavano al mondo il messaggio del regno celeste, avevano poca cura di scrivere libri. S. Paolo stesso non ci ha lasciato che brevissime lettere e la predilezione per l'insegnamento orale durò anche dopo che i Vangeli erano scritti e diffusi.

Il *corpus* degli scritti neo-testamentari comprende quattro Evangeli; due di essi attribuiti ad Apostoli: Matteo e Giovanni e due a discepoli degli Apostoli: Marco e Luca. Questi Evangeli sono stati scritti a distanza di venti, trenta e settanta anni dalla morte di Gesù.

E' naturale, perciò, la domanda: riflettono essi le condizioni storiche e le idee del tempo di Gesù; o sono stati influenzati dall'ambiente e dalle idee posteriori? Perchè, invece di una narrazione «ufficiale» della vita del Cristo o di un'unica esposizione dei suoi insegnamenti, ci troviamo di fronte a quattro Evangeli? Questi Evangeli quali ora li leggiamo sono stati scritti dai loro primitivi autori?

Il volumetto del Garofalo risponde a queste domande rintracciando le vie, le ragioni e il metodo per cui il messaggio cristiano, l'«Evangelio» è giunto, dopo circa venti anni di trasmissione orale, alla sua fase scritta, «gli Evangeli». E, illuminando nella loro vera cornice storica le condizioni di ambiente e le persone, il volumetto, oltre costituire un'introduzione agli Evangeli, risponde anche ai molteplici interrogativi di carattere più generale che nascono spontanei dalla lettura o dalla meditazione dei testi.

La chiarezza e agilità dello stile fanno del volumetto una lettura facile e utile anche a chi non abbia particolare erudizione sull'argomento, mentre le citazioni frequenti e le selezionate indicazioni bibliografiche aiutano e indirizzano quanti vogliono avviarsi a una informazione più vasta intorno ai vari problemi accennati.

U. P.

●

EUGENIO ZOLLI, ***L'Ebraismo***, Roma, Editrice Studium.

E' ancora vivo il ricordo della conversione di Jsrael Zolli, già Rabbino-capo della Comunità ebraica di Roma e professore di filosofia all'Università, il quale, dopo anni di attesa, di lotte e di ricerche, nel febbraio del 1945 riceveva il battesimo cattolico e assumeva il nome di Eugenio, in omaggio a Pio XII.

Autore di importanti studi sul Giudaismo e sull'Antico Testamento, egli si è proposto, con indiscussa competenza, di tracciare il quadro sintetico della spiritualità ebraica dalle origini sino ai tempi nostri. E' una storia che, partendo dall'inizio del popolo ebraico e accompagnando i fatti e avvenimenti esteriori con le idee che li generano e illuminano, dall'età dei patriarchi e dei profeti, attraverso la storiografia e storia biblica, la letteratura rabbinica e apocrita, fa risaltare i caratteristici atteggiamenti dello spirito ebraico.

La seconda parte del lavoro tratta del periodo storico iniziatosi nel 70, quando Jsraele cessava di esistere come Stato indipendente e diventava una provincia romana, fino al Rinascimento. I capitoli finali sono dedicati al movimento illuminista, alla letteratura del sec. XIX e contemporanea sino alla nascita del sionismo.

Studiando l'ebraismo, più che come fatto razziale o politico, come fatto religioso, il quadro tracciato dallo Zolli, mentre illustra le vicende storiche del popolo ebreo, ci fa comprendere come esso, dopo 20 secoli, sia ancora il segno di contraddizione.

L'ampia bibliografia generale e particolare costituisce una guida allo studio dei singoli argomenti.

U. P.

●

F. DE SANCTIS, ***La scuola cattolico-liberale e il romanticismo a Napoli.*** Torino, Einaudi.

Undicesimo volume dell'edizione desanctisiana, questo curato dal Muscetta e dal Candeloro, contiene la parte, si suol dire, più storicista del pensiero del De Sanctis: e perchè non si potrebbe dire, la più faziosa e deperibile, se la storia medesima ha contraddetto tante profezie, valutazioni, giudizi, e se la cosiddetta modernità di queste pagine desanctisiane è, molto scopertamente, un accatto politico di mediocre gusto ed efficacia?

Restano alcune analisi, certi medaglioni, e i giudizi più sereni sull'arte e l'importanza degli scrittori cattolici ottocenteschi, e quelli sugli uomini politici che in qualche modo, senza riguardo alla *parte*, costruirono l'Italia; ma, anche soltanto spigolando il bellissimo indice fornito dagli editori, come si può credere valido un De S. che, a proposito dell'educazione cattolico-liberale, afferma: «.... umiltà, modestia, rinunzia, preghiera sono rimedio a tutto, talchè quando i giovani entreranno nella vita reale si avvezzeranno al peggiore de' mali che possa offrire un popolo, a distinguere la scuola dalla vita, quello che hanno imparato in astratto da quel che si fa realmente». Oppure: «Se il movimento cattolico-liberale durasse ininterrotto, i nemici del paese troverebbero lastricata la via da questa scuola». Il De S. si riferisce ad un ibrido che non è il Cattolicesimo, ma sembra arieggiare le vecchie posizioni del Sismondi battute in breccia dal Manzoni, così che si sente il bisogno di difendere anche l'ibrido, che contenga una parte di verità, contro paradossi in tutto falsi. Allora ebbero il merito di servire da fermenti in una condizione storico-politica donde sarebbe uscita più vitale la stessa autocoscienza dei cattolici; oggi, ci si domanda perchè l'educazione pacifica accusata dal De Sanctis irriti tanto i *partigiani della pace*. Non è in questa semplice osservazione, la prova che hanno torto sia gli accusatori ottocenteschi, sia i ripetitori moderni?

O. S.

●

DOMENICO REA, ***Ritratto di maggio.*** Milano, Mondadori.

La fotografia degli alunni di una prima elementare di circa vent'anni fa: i bambini sono disposti in file, e le file (secondo l'A) corrispondono alla loro condizione sociale, e preannunziano ciò che essi potranno aspettarsi dalla vita. Un facile bozzettismo facilmente imbastito a romanzo, che è tutto un atto di accusa contro una certa scuola che il Rea cerca di rappresentare e bollare realisticamente, ma che noi, che ci viviamo dentro proprio da venti anni, non riusciamo a riconoscere nemmeno come indicazione esasperata di fatti sporadici.

Uno scrittore nato, come il Rea, certamente dotato di sinceri interessi sociali, non commette cosa encomiabile falsando il vero, o dando di esso una così distorta o particolare interpretazione, da escludere una realtà molto più vasta e più nobile, che esiste e che il Rea farebbe bene a indagare. La responsabilità dello scrittore è oggi grave come mai; e poichè non mancano i temi adatti alle vocazioni dell'accusatore, veda il Rea di sceglierseli degni dell'efficacia che la sua penna può nativamente sortire.

O. S.

●

UGO FACCO DE LAGARDA, ***Marciano allegri.*** Milano, Rizzoli.

Tutto sommato, il titolo riassume perfettamente le intenzioni e la resa del libro, il quale afferma una necessità di fiducia e di «allegria» intorno all'uomo e per l'uomo. Va da sè, che la necessità è posta mediante il suo contrario, vale a dire, attraverso una rappresentazione, spesso crudissima, di miserie e di bassezze. In mezzo a un'accolita di vittime di guerra e di disperati che hanno per solo scopo, vivere alla giornata, fiorisce una bella ragazza, insidiatissima. Con maneggi e adescamenti vari, dello spirito e della realtà, Perla, la ragazza, è indotta a sposare un nobile decaduto e idiota, che ella riesce a trasformare. Ma proprio durante il viaggio di nozze, il marito annega, così che Perla, raccolta dalla madre di lui, potrebbe attendere avvolta in una normale tristezza il figlio del defunto, se tutto il rione non si dividesse in due fazioni, l'una delle quali aspetta un mostro, l'altra un bambino normale. Vince questa seconda fazione, e tutti «marciano allegri» verso l'oratorio dove si battezzerà il neonato.

Il romanzo ha vinto il secondo *Premio Venezia* 1952.

L. GA.

●

E. SERVADIO, ***La psicanalisi.*** - C. BO, ***Il surrealismo.*** Torino, RAI.

E. FALQUI, ***Il futurismo e il novecentismo.*** Torino, RAI.

L. ROGNONI, ***L'Espressionismo.*** -

E. PACI, ***L'Esistenzialismo.*** Torino, RAI.

Nella collana «Etichette del nostro tempo» (voll. 4-5-6), sono stati raccolti i testi delle trasmissioni radiofoniche dedicate agli argomenti specificati nei titoli. Si tratta di panorami tracciati da autentici specialisti, che posseggono con assoluta chiarezza i fenomeni di cui parlano, e li rendono nella limpida espressione connaturale al mezzo radiofonico, senza compiacenze nè indugi tecnici. L'informazione è ricca, la definizione facile a intendersi e ritenersi, il quadro più che sufficiente rispetto alle esigenze di una cultura media. Ognuno di questi libri basta a suscitare curiosità che saranno appagate altrimenti, e basta ad avviare con precisa discrezione. In tal senso e per questo scopo, vorremmo che i «Saggi» fossero corredati di un Indice dei nomi e delle cose, e di una succinta bibliografia: aperture, insomma, per i secondi e più proficui passi del neofito.

V. I.

●

RAFFAELLO FRANCHINI, ***Note biografiche di Benedetto Croce***, Torino, RAI.

Ventiseiesimo *Quaderno* della Rai, questo del Franchini contiene le note biografie di B. C., redatte dall'A. dopo una serie di colloqui con il filosofo. Nell'attesa che la pubblicazione dell'immenso epistolario del Croce, e quello dei suoi «Taccuini di lavoro» consentano agli studiosi di concepire una sua documentata biografia, le note del Franchini appaiono delibazioni interessanti ed utili contributi al lavoro di poi.

V. I.

●

A. R. WEYL, ***Missili guidati.*** Milano, Sperling e Kupfer.

Una storia dei missili guidati, fino ad oggi. «La relazione del Weyl sulle difficoltà, sulle delusioni e sugli insuccessi incontrati dai pionieri nei primi anni, dovrebbe ammonire che l'ulteriore progresso non sarà facile e che l'èra della guerra condotta a pressione di bottoni di comando è forse più lontana nel futuro di quanto gli scritti di carattere popolare possono far credere». Chiarimento confortante di A. V. Cleaver, Presidente della Società Interplanetaria Britannica, che richiama nobilmente l'attenzione del lettore, sulle applicazioni pacifiche e scientifiche di questo terribile strumento di guerra. Il testo, ancor più che una trattazione storica, è un'esposizione di scienza pura, e come tale si dirige a lettori ben preparati nel campo delle discipline fisico-matematiche.

U. SAL.

●

GIORGIO SOAVI, ***Le spalle coperte.*** Venezia, Neri Pozza.

La critica ha salutato con calda simpatia la prima prova, come narratore, di Giorgio Soavi: un lungo racconto, nel quale tutti, più o meno, hanno ravvisato quei valori formali, che dopo aver tenuto il campo nel periodo 1930-40, subirono un profondo mutamento nel dopoguerra, per finire poi completamente superati dalla poetica del neo-realismo.

Comunque è necessario dar atto a Soavi della bravura, della capacità di controllo, dell'amore alla pagina con cui ha condotto questo suo diario di provincia: ma è anche necessario, noi crediamo, riconoscere che troppo spesso, quella abilità e quella paura di abbandono nel senso più ampio, danno al racconto un tono freddo, distaccato, privo di calore umano e insinuano nel lettore un legittimo sospetto di una certa gratuità.

Come si vede si torna così a quei valori e a quei difetti della letteratura d'anteguerra e si esce dal campo aperto delle esperienze contemporanee per tornare indietro nel tempo, con un salto ben maggiore del computo strettamente cronologico.

Soavi, proprio in questo senso è davvero, come ha detto qualcuno, un uomo della generazione bruciata: la paura della retorica, un certo crepuscolarismo tutto allusivo, il pudore dei propri sentimenti e la sofferta coscienza della crisi del proprio tempo costituiscono il dato comune che lo ricollega alle ultime generazioni e alla loro vita quotidiana.

Ma la forza dell'ironia dà a questo diario un accento particolare e costituisce la valvola di sicurezza con cui l'autore si salva ogni volta che teme di essere sopraffatto dai propri sentimenti; anche in questo campo il controllo funziona a perfezione, nella sostanza spirituale del libro come nella pagina. Infatti anche nello stile, apparentemente semplice ma costruito con infinita cura (e ciò si avverte quando alcune pagine del racconto uscirono isolate in «Comunità») Soavi teme una eccessiva confidenza e ricopre la sua frase di una certa trascuratezza, che resta in superficie.

Tale eccesso di bravura piace da un lato (e tanto più nel clima di oggi) ma fa desiderare dall'altro una maggiore freschezza e una più forte e umana partecipazione.

ALBERTO SENSINI

●

PIERO BARGELLINI, ***Santa Chiara.*** Firenze, Vallecchi.

Bella e soave la storia di Chiara. Mi ricordo di una gentile pagina di Cesare Angelini: «Già il nome è una lampada che illumina. E prima illuminò nel Castello di Sasso Rosso feste e festini tra liuti e cetre, cavalieri e fanciulle fresche. Ma Francesco le aveva fatto l'incanto, e a diciotto anni si sentì spasimata di Cristo...» E qui cominciò la sua «bella avventura»: che la fece cittadina eterna della luce dei Cieli.

Piero Bargellini, con quella nitidezza gentile che è suo dono, e lo fa ormai uno dei nostri più suggestivi agiografi, ci racconta, in occasione del Settimo centenario della morte della Santa, la vita di questa figlia spirituale di Francesco. Un libro semplice e luminoso, che narra la vita straordinaria di Chiara l'Eterna in tanti quadri, alla maniera dei pittori trecenteschi, i quali rappresentavano in successivi episodi una vita esemplare, con evidente rilievo e colore.

Il capitolo più colmo di poesia ci sembra quello intitolato *Il Cantico delle Creature*. C'è il pianto e il canto di Chiara e di Francesco: il pianto e il canto della santità: questa suprema Luce, questa suprema Poesia.

Un libro che ha il dono della bellezza nella grazia della unità. Un libro che meriterebbe d'essere letto da molte anime.

Il volume è elegantissimo. 47 riproduzioni di opere d'arte e di suggestive fotografie, e 8 tavole a colori. Riproduzioni e tavole veramente riuscite (Giotto, Cimabue, Della Robbia, Guercino, Simone Martini, Foppa, Murillo...).

CARLO MARTINI

●

GEMMA LICINI, ***Come te, cipresso.*** Libreria Editrice Fiorentina.

Anche in *Come te, cipresso* (premio Pietrasanta 1951) Gemma Licini insiste, nei termini di una resa lirico-meditativa, sopra una propria desolata e disincantata condizione interiore. Anche questo libro si offre perciò come un *canzoniere* di dolore, in cui sono puntualmente registrati amari stati d'animo, o esterni dati di una sofferenza che è presentata come immanente alla stessa vita universale, nella quale tuttavia non è difficile sorprendere il riverbero della pena di questa scrittrice. Il libro è pertanto calato nella medesima aura di densa tristezza e di fitte invocazioni in cui appaiono compiutamente immerse le precedenti raccolte: *Desolazione*, *E presto sarà notte* (Il Girasole: 1949, 1950).

Anche in questi ultimi versi l'autrice si rivela donna che, del dolore, ha fatto quotidiano nutrimento di vita e di poesia. Essa poi tende, un po' alla maniera leopardiana, ad involgere nel soggettivo e provvisorio (anche se gremito di gridi d'angoscia) pessimismo, ogni altra esterna manifestazione di vita, nel mentre che la opprimono ed assillano, senza luce di risposta, i trascendenti e *duri perchè* del vivere e del morire.

Senonchè la presenza — e l'urgenza — del motivo religioso si è venuta facendo via via più frequente ed imperiosa; più vivido e rischiarante il presentimento e il senso di Dio. Donde l'accennata nozione di provvisorietà — limitata cioè ai confini dell'esistenza terrena — di codesto diffuso pessimismo. Il quale nell'appercezione di Dio appare, in definitiva, risolversi e riscattarsi interamente. Un primo alto principio di salvezza è dunque rintracciabile in questo sboccare nella Trascendenza dello straziato sentimento e della dolente meditazione: anche se vi permanga un che d'indistinto (*Non lo posso capirti, Dio*), di non intellettivamente chiarificato; ma l'ansia della poetessa ne è appagata, e quetato è il suo segreto male, come da un chiarore di suprema giustificazione.

Ma appigli di salvezza la scrittrice ravvisa anche altrove: nella Natura, in cui pure essa ritrova Dio (*Per questo / dono celeste di resurrezione / — fissar le cose e ritrovare i nostri / giovani occhi lucidi —, / per questa grazia di sentirci vivere / con tante vite in una vita sola / ti ringrazio, Signore*), e nel dono della poesia: *Questo dono conservami. Signore... / Perch'io non sappia, perchè non ricordi.*

A nostro avviso, anche questo nuovo libro della Licini non va esente da una certa insistita uniformità di timbro e di colorito: una tonalità di lirica lamentazione, entro una greve penombra appena rotta qua e là da taglienti luci religiose. Attenuazioni all'impeto ispirativo derivano anche da una troppo protratta meditatività, soprattutto avvertibile nella seconda parte. Ed accade altresì, talora volta, di desiderare una più incisiva politezza e icasticità della frase, di attendere il brivido di una parola più tremante e torida di purificato lirismo. Il linguaggio di questa poesia appare a tratti fin troppo ovvio, anche se modernamente ovvio. E' allo scavo espressivo che la Licini deve soprattutto tendere.

Eppure anche in *Come te, cipresso* ci sono delle liriche, come *Fragili anelli*, *Invocazione*, *La meridiana*, *La torre*, *Meditazioni XXIII, XXX, XXXIV*, le quali ci fanno sentire la presenza di una poetessa vera: tra le poetesse *nuove*, una delle più ricche di accorato *pathos* umano e religioso.

BORTOLO PENTO

●

PIETRO PANCRAZI, ***Scrittori d'oggi, vol. VI.*** Bari, Laterza.

Laterza ha pubblicato il sesto volume degli *Scrittori d'oggi*. Ahimè, questa è l'ultima raccolta di saggi di Pietro Pancrazi. Manara Valgimigli, che ha riveduto le bozze del libro dell'amico carissimo, ha scritto un'accorata ed affettuosa prefazione.

Il volume si divide in quattro gruppi di scritti. Il primo è tutto, o quasi, dedicato a scrittori di oggi e viventi (Moretti, Levi, Jovine, Vaquer [«*Settanta volte sette* è certamente uno dei bei racconti di questi anni»], Serantini [narratore «che sa scrivere»], Gilberto Rossi, un medico scrittore; saggi preceduti da *Gozzano e la Guglielminetti* e dalla Prefazione alla mondadoriana raccolta delle *Poesie* di Trilussa; un saggio perfetto: sul poeta di Roma si sono scritti recentemente troppe frettolose sciocchezze...). Il secondo gruppo è tutto modulato verso l'Ottocento (Pascoli, Panzini, Stecchetti, i carteggi del Ricci custoditi alla Classense), e finisce con la Prefazione della raccolta *Racconti e novelle dell'Ottocento*, edita dal Sansoni nel 1938. La terza parte è interamente dedicata al D'Annunzio: scritti già pubblicati prima da Rinnazio e poi da Tuminelli; non so, dopo Renato Serra, chi abbia scritto cose più fini attorno all'arte gemmata (e a volte ambigua) di Gabriele. Infine il ricco e terso volume si chiude con la riproduzione del volumetto in ventiquattresimo, collezione Le Monnier 1951, *Un amoroso incontro della fine Ottocento*: Carducci e la Vivanti.

E' certo che Pietro Pancrazi aveva il cuore piuttosto volto all'Ottocento: «uomo di campagna toscana, e più specialmente aretina e casentinese e un po' quindi anche montanaro, e di toscano equilibrio, e insieme di tradizione nobiliare, le sue predilezioni, e non letterarie soltanto, lo portavano naturalmente verso uomini e scrittori e ambienti dell'Ottocento: l'incontro con Ferdinando Martini confortò e sviluppò in lui giovinetto quella predilezione; e poi con l'Ojetti (c'erano vent'anni fra loro), direttore del *Corriere* e di *Pegaso*... (M. Valgimigli).

Sul Pascoli e il Panzini (temi a lui assai cari) il Pancrazi ci dice cose rare e nuove. Sono pagine scritte anche con ilare umore (le ultime: 1952...). Una mattina, trovandosi a Roma, gli punse vaghezza di vedere quale traccia e ricordo avesse lasciato di sè il professore Alfredo Panzini nel Ministero dell'Istruzione. Sale il marmoreo scalone, entra in quattro o cinque uffici, chiede notizie del prof. Alfredo Panzini; e gli rispondono: — Scusi, quel professore è andato a riposo? — E' comandato o ordinario? — Dove insegna? — «Quando poi spiegavo che il prof. Panzini (andato definitivamente al riposo) era però stato prima scrittore di notevole fama, nessuna meraviglia o resipiscenza negli interlocutori. Evidentemente questa era cosa che non li riguardava affatto». — Nei primi anni il Panzini insegnava nei ginnasi inferiori, e desiderava passare al liceo. Qualche titolo di merito pur l'aveva. Nel '91 di lui si interessarono Francesco Crispi e Giosuè Carducci (i «due dittatori della vita italiana»), ma c'era chi, per anzianità, meritava più di lui l'avanzamento: e la cattedra superiore gli fu negata. «Resta dunque confermato e vero l'incredibile: che coi dittatori dell'Ottocento, anche essendo o cominciando ad essere Alfredo Panzini, non si conquistava di riffo nemmeno una cattedra di liceo». Tempi favolosi: più antichi dei tempi di Omero.

Scorrendo, alla Classense, i 227 volumi del Carteggio di Corrado Ricci, il Pancrazi ha potuto porre l'occhio su molte interessanti lettere riguardanti famosi scrittori: D'Annunzio, Matilde Serao, Di Giacomo, quel bel matto di Olindo Guerrini, Ferdinando Martini, Panzini, Serra...: e ce la presenta con grande garbo. (La memoria del finissimo Renato ricorre parecchie volte in questo estremo volume del Pancrazi).

Devo citare, anche se sono pagine conosciute, la prefazione (dedicata a Piero Calamandrei) ai suoi *Studi* sul D'Annunzio: e qui splende anche la sua arte di scrittore: si veda, nelle prime righe, come luminosamente ride il paesaggio toscano, e come dalla favolosa memoria si stacchi nitidamente, fra palpiti di celeste e di rosso, la figura del poeta lieto cavalcante dietro la fuggitiva lepre.

Abbiamo chiuso con tristezza questo ultimo volume di Pietro Pancrazi. Forse c'è qualcuno, che ha, nella perigliosa missione della critica, statura più alta, più alacre spregiudicatezza: ma non so ci sia oggi qualcuno che possegga la sua signorile misura: il suo garbo. Imparino da lui i nuovi critici, e ce ne sono di intelligentissimi, soprattutto, una cosa: a leggere, a veramente *leggere*, i libri che recensiscono, e di obbedire, scrivendone (possibilmente con limpidezza), alle sole ragioni dell'arte: che è una religione.

CARLO MARTINI

●

LYDIA B. CASALE, ***Il poeta e il teatrino.*** Firenze, Il Cenacolo.

Lydia B. Casale ci ha da poco lasciati. Portiamo fiori sulla sua tomba; e ricordiamo la sua poesia tenue e gentile. Molto amò consolarsi nel giardino delle Muse.

Serenità d'aprile: «Qui sono giunta e qui voglio restare. - Non scenderò dal colle dei miei sogni - nella malinconia che il cuore dà. - Un cuscino di viole al mio riposo. - Ho dentro agli occhi un cielo a pecorelle - che lentamente, lentamente va».

Molto elegante l'edizione. E' in «memoria». Abbiamo letto queste estreme liriche con affettuosa commozione.

CARLO MARTINI

●

SILVANA OIKONOMOU, ***Sottovoce.*** Roma, Fratelli Palombi.

Poesie gentili; minacciate, qua e là, da qualche abbandono «romantico» (queste «vetrinette» non offrono possibilità a commenti speciali. Mi sarebbe piaciuto accennare ai pericoli del «Sentiment confus» che è insito in certo «romanticismo» dei nostri giorni). Volentieri citiamo: *Villa del sole* («E verranno le luci alle mie coltri - per un gioco d'addio. Tu non sorridi. - Il vento t'ha portato il mio patire - sbattendo le persiane: i vetri in terra - hanno cantata l'ultima canzone»); *Segreto*; *Preghiere*; *Sino a sera*; *Agonia* («Un'agonia - senza rinuncia - lo stillicidio - dei giorni - sulle nostre mani - ansiose. - E non si sa - che volto - abbia la morte. - Oggi lo so: - il cielo - si è abbassato - sopra la terra - e non ho più respiro»); *Sera di maggio*.

CARLO MARTINI

DANTE UMANISTA

Continuazione dalla pag. 2.

e decaduta dalla vera nobiltà, salvo le eccezioni di Francesca, Farinata, Brunetto, Pier delle Vigne, Giasone ed Ulisse.

Il poema è *umanista* in quanto Lucifero è oggetto di orrore appunto perchè è l'antiuomo, la negazione del pensiero, l'odio reso simbolo del nulla e del buio spirituale.

Ma il Purgatorio annuncia la rivincita dell'Umanesimo, cioè la riconciliazione *umanista* della santità storica di Roma con la santità dello Evangelo, nonchè il riscatto del libero arbitrio.

Tipica è Matelda — arriva a dire il Renaudet — quale immagine umanistica di un'umanità come dovrebbe essere. Finchè nel Paradiso l'Umanesimo dantesco si mostra pienamente, e la parola antica aiuta a spiegare la verità cristiana. Le anime, nei diversi cieli, definiscono i gradi dei valori umani, la misura dell'ascesa verso Dio, cioè il reale spirito *umanistico* di Dante.

Nel cielo di Venere appare la dialettica platonica e umanistica dell'uomo liberato dalla passione, in quello del Sole è la sintesi umanistica degli spiriti nobili, il cielo di Marte glorifica il valore etico-politico di una città ben governata, e quello di Giove la pace universale con giustizia, nel cielo di Saturno trionfano gli asceti della volontà e dell'intelligenza. Così, in questo trascendere il sentimento tradizionale, consiste l'Umanesimo di Dante, che è pedagogia dell'intelligenza e della volontà.

Oltre i sette cieli planetari questo spirito si eleva nella sfera della superumanità degli Apostoli, e in cima alla intelligenza terrena è l'apostolo della Carità; nella sfera del Primo Mobile l'Umanesimo dantesco arriva allo splendore della sostanza puramente spirituale, finchè nell'ascesa finale appare il senso religioso di un Umanesimo che mira alla perfezione.

Così si ritorna al giudizio iniziale: cioè che l'Umanesimo di Dante, nutrito di sostanza classica e guidato dalla teologia cristiana, si completa in una mistica dell'anima celeste.

Perciò — conclude il Renaudet nel suo primo saggio — siccome l'Umanesimo non ha mai cessato di essere cristiano, il problema da risolvere è quello dei suoi rapporti con l'Umanesimo dantesco.

Ora a noi pare invece che il problema sia un'altro, ancora vivo e attuale, e di continuo dibattuto da critici e storiografi. Fino a che punto, cioè, e in che forma, il vero Umanesimo, cioè quello del '400, sia stato cristiano.

Si può dire che già dalla fine del '500 si cominciò ad intuire che qualcosa era mutato, nello spirito e nei rapporti sociali, dall'età passata, e questo spirito *diverso* fu apprezzato, col passare dei secoli, nelle forme più svariate.

Definire, come fa il Renaudet, *cristiano* l'Umanesimo, non è affatto una novità, tant'è vero che egli ricorda il Bremond, e con lui si potrebbero citare tanti altri vicini alla sua opinione, la quale può essere anche legittima, come è accettabile qualunque giudizio su un periodo storico così complesso come la Rinascita in generale, ma lo equivoco sta proprio qui, cioè nel voler erigere a norma quello che è oggetto di contrasto. Il Renaudet, in altre parole, confonde tra l'Umanesimo storico e quel particolare ideale di vita, eterno come il tempo, nel quale gli uomini hanno sempre riposto, e continuano a vedere riflesse, tutte le più nobili aspirazioni sociali e civili, religiose ed estetiche della loro natura, che più propriamente si chiama ora, *Umanismo* o *Umanesimo eterno*, ed è l'idea filosofica, il mito di un concetto storiografico, trasvalutato nei moti del pensiero e nelle ideologie più recenti, così da assumere il valore di un simbolo. Questo Umanismo si è costituito in varie forme, appunto perchè i complessi ideali dell'Umanesimo del '400 furono rivendicati come preludio della civiltà attuale, ed è stata proprio una corrente francese affermatasi, com'è noto, col Maritain, il Bremond il Gilson ed altri, che ha diffuso il valore spiritualistico *e cristiano* di un nuovo Umanesimo, che sia concordia e unione tra spirito e materia, tra l'uomo e l'eterno.

E' chiaro che a questo titolo non sarà troppo difficile dimostrare che Dante è umanista; cioè umanista cristiano, com'è nella tendenza dei vari Walser, Burdach, Olgiati, Toffanin, eccetera, che pretendono di ritrovare una continuità del pensiero medievale nella Rinascita. E sarà anche ovvio e risaputo che si può considerare Dante come un precursore della Rinascita in senso generico, perchè tra l'altro ridette all'Italia la sua poesia — tanto che non si potrebbe pensare al rifulgere di un Ariosto come potenza e versatilità di stile senza il volgare di Dante — perchè per primo stabilì i valori dell'uomo nel peccato e nella redenzione, perchè in lui l'allegoria medievale si sustanzia nell'essenza stessa della poesia, perchè ha già vivo il concetto dell'individualità nazionale, perchè supera e assorbe la cultura passata e tradizionale, ha ossequio al dogma ma fede viva anche nella scienza e nel pensiero, sdegna la corruzione del Clero e della Chiesa ed auspica una riforma religiosa, continua e perfeziona quel connubio fra tradizione cristiana e razionalismo antico che parte da Carlo Magno e arriva sino a San Tommaso, tra il rifulgere della teologia mistica dei Vittorini e di S. Bernardo. Però, soltanto, si è detto, in un senso generico, o più precisamente per certi aspetti che si ritrovano anche nella Rinascita.

Ma ogni epoca ha la sua impronta, ed è il *modo* come si manifestano questi valori dello spirito umano, che peraltro sono eterni e comuni a tutte le età.

Se noi poniamo Dante a confronto con i caratteri più tipici dell'Umanesimo storico del '400, allora egli ci appare come uomo assolutamente medievale. Non c'è in lui l'imitazione servile dei classici quale ebbero gli umanisti, almeno come fenomeno collettivo, ed egli fu estraneo al gusto estetico di per sè, all'arte per l'arte, al formalismo, che fu tanta parte dell'aspirazione quattrocentesca; e a proposito della lingua Dante scrisse in volgare, mentre gli umanisti si sforzarono di rinnegare e di disprezzare il volgare auspice il Bruni, anche se alla fine del secolo Lorenzo e il Landino si ricredettero in questo senso.

La cultura classica del divino poeta fu molto più limitata rispetto a quella di un qualunque umanista, e si sa che Dante non conosceva nè Livio nè Sallustio nè le Georgiche, poco stimò e seguì Cicerone, valutò Orazio come satirico, Virgilio sentì maestro di virtù più che di stile, e per quanto si affanni il Renaudet a provare il contrario, Dante rivisse i miti religiosi di Saturno e di Apollo e quelli eroici di Ercole e di Enea, più come curiosità erudita che come miraggi. Cioè, fu in tutto questo, sempre e soltanto uomo del suo tempo, perchè il mondo mitico egli trasvalutò nell'essenza dell'ispirazione. D'altro canto, a differenza degli umanisti, egli risolve sempre ogni problema speculativo in un problema morale; la scienza, la filosofia, la tradizione servono soltanto a lui per la certezza della verità. C'è in lui quella suprema armonia dei valori spirituali, quell'unità del pensiero, quella circolarità tra ispirazione e creazione che non turbano mai la struttura grandiosa della sua poesia. In Dante si risolve il Medioevo in quanto età organica e senza incrinature profonde, quando il pensiero è sopratutto ordine, fede in verità supreme, e tutto ciò che è umano deve tendere, e tende sempre, al divino.

L'Umanesimo, è, al contrario, periodo di crisi, tormento di indagine, perplessità, pericolosa tendenza ad assorbire il divino nell'umano, ricerca del nuovo, sopratutto disparità di tendenze, tanto che si inizia con la febbre della vita attiva e dell'operare nel Manetti e nel Bruni, e termina storicamente col Pico e il Ficino tutti tesi alla concordia tra Platonismo e Cristianesimo.

Ma la grandezza di Dante — ha detto il Troeltsch — è proprio la sua non-modernità; ed ha ragione, se per modernità si intende quella crisi dei valori tradizionali e quell'ansia per l'uomo di affermarsi da solo nel suo orgoglio e nel suo egocentrismo che sono in parte le conseguenze a cui ci ha condotto, pur con tutte le sue altissime novità, lo spirito dell'Umanesimo. Il divino poeta non ne fu nemmeno sfiorato, tant'è vero che Ulisse, teso oltre i segni vietati all'uomo, soccombe ed è punito in eterno.

Carlo Angeleri

PRO MEMORIA

Fra tante rumorose celebrazioni, vorremmo che venisse ricordato questo anno, senza fasti ma con sincera attenzione, il cinquantenario del « Motu proprio » col quale il Sommo Pontefice Pio X, nel lontano novembre del 1903, volle dare concreta definizione al disegno di riforma e di riordinamento della musica sacra.

Prima ancora di salire alla suprema dignità Giuseppe Sarto si era dimostrato un fervido assertore di una simile riforma, e già nel 1895, come Patriarca di Venezia, aveva preso la parola al Congresso di Cornuda (Treviso) per insorgere contro la decadenza di uno dei più efficaci strumenti di espressione del sentimento religioso. Erano necessari seri intenti e profondo sentire per restituire dignità e significato alla musica sacra.

In quale stato indecoroso, per il prestigio della religione e dell'arte, questa musica fosse caduta, lo rileviamo dalle critiche numerose e violente di critici e compositori stranieri del secolo scorso: Berlioz, Mendelsshon, Fetis. E dove esisteva lo sconcio maggiore era proprio nella città sede prima della religione, che pure vantava un secolare primato nell'affermazione e nella divulgazione del più puro concetto artistico in fatto di musica religiosa. Il Berlioz nelle sue « Memorie » non nasconde, ad esempio, l'enorme delusione provata nell'assistere ad alcune funzioni musicali nel maggior tempio romano e nelle altre Chiese della città.

Ma la testimonianza più grave e nello stesso più valida ci è data dalla lettera che il Sommo Pontefice Pio X indirizzò al Cardinal Vicario Respighi in occasione dello stesso « Motu Proprio » sulla musica sacra. Esaminando infatti le condizioni della musica sacra nella città di Roma, il Pontefice constatava come proprio nella capitale del mondo cattolico si era ben lungi dall'osservare le prescrizioni emanate dai suoi predecessori, dai Concili e dai Sinodi sullo stesso argomento. « Poichè tanto studio — proseguiva la lettera — si è messo da uomini egregi nell'illustrare le ragioni della liturgia e quelle dell'arte a servizio del culto; poichè in tante Chiese del mondo si sono ottenuti, nella restaurazione della musica sacra, così consolanti e non di rado così splendenti risultati; poichè infine la necessità di un pieno mutamento di cose è entrata universalmente negli animi, ogni abuso in questa parte diviene intollerabile e dev'essere rimosso ».

A chi andava attribuita la responsabilità di quella decadenza?

« Sono state proprio le cappelle musicali — scrisse il Casimiri —, quell'accolta cioè come tutti sappiamo (chi per fama chi per esperienza) di nomini più o meno cantori, come anche più o meno buoni cristiani, che da qualche censore, creduto severo, furon denominati anche virtuosa canaglia, i quali, a seconda dei cosidetti capitolati delle Chiese o Basiliche, avean l'obbligo di disimpegnare tutto ciò che nella Chiesa apparteneva al canto sì del coro come del popolo. La genesi del fatto storico è pertanto semplicissima: istituita una casta di persone addette a tal ufficio, venne di per sè ad essere escluso il canto del popolo ».

Venne così la riforma che tra l'altro ebbe il merito di disperdere, di allontanare dalle Chiese quella « virtuosa canaglia ». Ma non si può dire onestamente che i nobilissimi consigli ed i precetti di Pio X abbiano trovato estesa applicazione, malgrado le commissioni artistiche ordinate dallo stesso Pontefice per la sorveglianza e l'applicazione della sua riforma. E' lo spirito ed i principi informatori di quella riforma che sono stati in buona parte traditi; eventualità prevista dallo stesso Pontefice quando osservava che « per poco si rifletta al fine per cui l'arte è ammessa a servigio del culto, si riconoscerà subito la ragione, la giustezza e la necessità di osservare le prescrizioni della Chiesa a riguardo della musica sacra. Quando il clero e i maestri di Cappella siano penetrati di ciò, la buona musica sacra rifiorisce spontaneamente; quando invece quei principi si trascurano non bastano nè preghiere, nè ammonizioni a far sì che nulla si cambi, tanto la passione, e se non questo una vergognosa e inescusabile ignoranza trova modo di eludere la volontà della Chiesa e di continuare per anni e anni nel medesimo biasimevole stato di cose ».

A parte quindi le realizzazioni e le modificazioni più o meno profonde apportate dalla riforma nel campo della musica strettamente liturgica, c'è il più importante aspetto del problema che assume carattere di gravità, ed è ancora la muta e passiva partecipazione del popolo a cerimonie e riti che hanno valore e sostanza di espressione collettiva. Si potrà forse pensare con diritto ad una diminuita fede religiosa nel nostro popolo, ma si toccherebbe soltanto un aspetto del problema, poichè rimane ancora da individuare qualcosa che Pio X ha chiamato vergognosa e inescusabile ignoranza. Potrebbe essere il tema di una celebrazione fatta da persone serie.

Dante Ullu

DUE PRINCIPI SABAUDI SECONDO LA CRITICA STORICA

EMANUELE FILIBERTO E CARLO EMANUELE I

(Continuaz. dal num. prec. e fine).

Dovette però sostenere una lunga guerra con Enrico III e poi con Enrico IV; ma, infine, dopo una serie d'intrighi e negoziati, riuscì a conchiudere la pace di Lione (1601), per cui conservava definitivamente il marchesato di Saluzzo, cedendo alla Francia i territori che possedeva al di là delle Alpi, fra il Rodano e la Saone: la Bresse, il Bugey, il Valromey e il paese di Gex. Si disse che Enrico IV fece un negozio da mercante, e il duca da Re. Per la verità, l'uno e l'altro fecero i propri interessi, nonostante che le terre cedute fossero più vaste di quelle ricevute. Il possesso del marchesato di Saluzzo, ponendo interamente le porte della catena alpina nelle mani di lui, costituiva un successo strategico di prim'ordine, che avrebbe permesso l'orientamento e l'espandersi sempre più decisivo verso la pianura padana e quindi verso l'Italia.

Ottenuto il suo obiettivo, il Duca non se ne stette inoperoso; ma, pochi anni dopo, nell'aprile del 1610, stipulò a Bruzòlo un trattato di alleanza col re francese, per fare la guerra contro gli Absburgo di Spagna, nella speranza di avere, oltre al Monferrato, la Lombardia col titolo di Re. Ma, com'è noto, l'assassinio del re francese, da parte di un prete fanatico, il Ravaillac, interruppe i preparativi, e l'impresa non potè effettuarsi.

Morto poi, nel 1612, Francesco Gonzaga, duca di Mantova e del Monferrato, senza prole maschile, ma, lasciando solo una bambina di nome Maria, avuta da Margherita, figlia di C. Emanuele I, questi, desideroso di allargare e rafforzare i suoi domini, si fece innanzi, accampando pretese alla successione del« esultante di castella e vigne suol d'Aleramo », sia come discendente di un Paleologo, sia come tutore dei diritti di Maria, sua nipote, contro quelli di Ferdinando e Vincenzo, fratelli del defunto. S'affrettò quindi ad occupare tutta la contrada, suscitando contro di sè le ire della Spagna e di tutti i Potentati. Minacciato dal Gabinetto di Madrid, all'intimazione di obbedire, rispose rimandando il *tosone d'oro*, ed invitando gli altri Principi d'Italia ad unirsi con lui contro la Spagna « di mie ragioni (così disse) usurpatrice altera ».

Questo famoso appello a cacciare gli stranieri dal nostro suolo incontrò il caldo elogio di poeti e scrittori in Italia, e anche al di là delle frontiere. E' famoso un canto guerriero dello stesso Principe, di cui mi piace riferire la prima quartina:

« Italia, oh' non temer, non creda il mondo
Ch'io muova a danni tuoi l'oste guerriera,
Chi desia sottrarti a grave pondo
Contro te non congiura. Ardisci e spera! »

Fulvio Testi, in una bella poesia patriottica, incita pure il Duca a rompere gl'indugi, nonostante l'indifferenza degli altri per la libertà d'Italia. Il Boccalini, nei *Ragguagli del Parnaso* e nella *Pietra di Paragone*, esalta pure quel Principe come redentore d'Italia, quando assale coll'arma del ridicolo la monarchia spagnola e afferma che, dopo la morte, sarà eretta in Parnaso una statua con un'iscrizione in lettere d'oro, che lo designerà come *publicae Italiae libertatis defensor*. Anche il Tassoni nelle sue *Filippiche* addita il Duca come colui che regge il bacile e fa la barba al gran vecchio decrepito di Spagna, « mostruoso ciclope che non ha che l'occhio d'Italia », e invoca contro quel mostro, « che ha l'anima di un pulcino », una sollecita e unanime levata di scudi a fianco di C. Emanuele I: « e fino a che segno sopporteremo noi, i principi e cavalieri italiani, di essere non dirò dominati, ma calpestati e dall'alterigia e dal fasto di popoli stranieri? ».

La vampata patriottica, purtroppo, sfumò presto, perchè i tempi erano immaturi e i Potentati italiani avevano diffidenza contro questo Principe che, per soddisfare la sua sfrenata ambizione, giuocava spesso di astuzia e non rispettava sempre le intese ed alleanze. Una vera lega non si poteva conchiudere anche per il comportamento di C. Emanuele I, come ben dimostra il Barbagallo, nella sua magistrale storia moderna. Il Duca affrontò da solo la Spagna nemica; ma dovette soccombere a Leucedio e sottoscrivere la pace di Pavia, colla quale restituiva le terre occupate e rinunziava al Monferrato, che toccò a Ferdinando Gonzaga, creatura degli Spagnuoli. Ciò malgrado, si può mettere in dubbio l'ardimento e la italianità di Carlo Emanuele I?

Furono visionari e retori quei poeti (non tutti piemontesi), che esaltarono lui come redentore d'Italia, attribuendogli sentimenti, che egli non nutriva affatto nell'animo? Mentiva lo stesso Principe quando scriveva quel carme guerriero, riboccante di tanta italianità?

Se i Potentati e i Principi dei vari Stati non risposero all'appello si comprende benissimo. Erano certamente gelosi della potenza di lui e intuivano benissimo che gl'ingrandimenti del ducato sabaudo avrebbero danneggiato fortemente i loro interessi. Avvenne nè più nè meno che quello che avvenne nel 1848, quando i Sovrani di vari Stati della nostra penisola osteggiarono la politica dinastica, ma anche *italiana*, di Carlo Alberto.

●

Dopo una guerra così audace contro la Spagna, egli non avrebbe dovuto allearsi con essa, secondo il Salvatorelli, perchè col Monferrato in mano dei Gonzaga, vassallo di questa, la servitù d'Italia avrebbe avuto una catena di più. Questo è vero; ma il Duca non poteva, per il momento, agire diversamente, per non subire i danni e le beffe, cioè la perdita di tutto il territorio piemontese. Aveva d'altra parte forze sufficienti per non allearsi alla Spagna e rimanere neutrale? No.

Poco dopo però trovò il modo di riprendere la lotta contro la Spagna, alleandosi colla Francia, profittando della questione della Valtellina. L'occupazione di questa da parte degli Austro-spagnuoli avrebbe certamente rafforzato le posizioni della Spagna in Italia, il che non poteva permettere Carlo Emanuele I.

Nonostante i gravi sacrifici sostenuti, egli non ebbe nessuna ricompensa dai Francesi, che si comportarono assai slealmente: raggiunse però, colla pace di Monzone (1626), lo scopo d'impedire che la Valtellina cadesse in mano degli Absburgo.

Ma quando, nel 1627, morì Ferdinando Gonzaga, egli, ch'era stato giuocato dai Francesi nella guerra per la Valtellina, temendo ora che il Monferrato andasse a finire in mano di un francese, Carlo Nevers, del ramo cadetto dei Gonzaga, s'alleò di nuovo con la Spagna contro la Francia, per impedire l'influenza francese sui suoi domini.

Se, dopo Carlo Emanuele I, seguì nella storia sabauda un lungo periodo di depressione, che durò quasi sino a Vittorio Amedeo II, non credo la colpa si debba tutta attribuire a lui.

Se pure Carlo Emanuele I commise degli errori, come il disegno pazzesco di volere ricostituire l'antico regno borgognone colla Provenza, la Franca Contea ed altre terre al di là delle Alpi, disegno che, se attuato, l'avrebbe allontanato dall'Italia; se pure non mantenne dei rapporti costanti e lineari coi Sovrani di Francia, di Spagna e con gli Stati italiani, specialmente con Venezia, se pure i suoi appetiti dinastici territoriali furono smisurati, non mi sembra si possa dire che manchi in lui il senso d'italianità e il desiderio dell'indipendenza della nostra penisola.

Michele Lupo Gentile

SALVARE LA FILOSOFIA

Continuazione dalla pag. 1.

cerca dell'Assoluto, o non è nulla, ma puro vagabondaggio concettuale — « filosofia del vuoto, dell'assurdo.... anche il problematicismo di Spirito! » — e invitava ad inserirsi nella grande tradizione della metafisica spiritualista di Platone, Aristotele, Plotino, S. Agostino, S. Tommaso, Vico, Rosmini... Non meno risoluto fu Stefanini nella denunzia del fallimento del razionalismo moderno e nel propagare il ritorno alla filosofia greco-cristiana della « persona » come centro, norma e sede della verità. In questo settore, pur così vivo al Congresso, del pensiero cristiano, fu molto sentita l'assenza delle Facoltà di filosofia della Università Cattolica di Milano, la cui partecipazione avrebbe anche giovato ai fini di un oggettivo equilibrio delle forze nella stessa riorganizzazione della Società filosofica italiana. La lacuna fu in parte colmata dalle nobili parole di P. Bozzetti che invitò i cosidetti « laici » a essere meno insofferenti del pensiero cristiano e meno dogmatici nelle proprie pretese.

Ma anche quest'assenza forse contribuì a far sì che il Congresso si tenesse in quell'atmosfera di « dispersione » ch'è stata la sua caratteristica. Veramente una piccola scossa ci fu in apertura nel discorso di Saitta che lamentò la « morte » definitiva della filosofia e celebrò in Gentile il suo « unico maestro » e nell'idealismo l'unica possibile forma di pensiero. Si scagliò poi il Saitta, ma con bonomia (che Ravà però qualificò per « intemperanza verbale ») contro qualche critico presente dell'idealismo ed al sottoscritto rimproverò il *crimen* di aver osato intitolare la comunicazione: « Il senso filosofico della fede », facendo della fede l'unico criterio della verità e propugnando quel fideismo ch'è stato espressamente condannato dalla Chiesa. Al Saitta osservai che tutto può venire al vaglio della filosofia, anche la non-filosofia e perchè non allora anche la fede? ma che non avevo nè scritto nè pensato mai che la fede fosse l'*unico* criterio di verità e mi assolvesse perciò dalle supposte condanne ecclesiastiche. Osservai inoltre che nella stessa filosofia moderna, specialmente a partire dal *Belief* di Hume che in Kant si approfondisce e si biforca nell'apriori e nella « fede razionale » fino a Fries, Jacobi, Fichte, Schleiermacher e nello stesso Hegel.... e giù fino a Jaspers, il momento della fede investe la problematica del pensiero nei momenti più cruciali. E nella stessa situazione filosofica fondamentale, com'essa deve guardare al mondo dello spirito nella sua tensione dialettica di tempo e eternità, di assoluto e contingente... il momento della fede (qualunque ne sia la natura specifica) costituisce il nucleo genetico e l'istanza da cui germina ed a cui sempre ritorna lo stesso pensiero che sa avvertire il mistero dell'essere. Sarebbe forse ora che il pensiero moderno ritornasse sui suoi passi, se ancora si vuol salvare la filosofia.

Cornelio Fabro

● I pittori Virgilio Guidi e Gastone Breddo, dell'U.C.A.I. veneziana, sono fra i premiati alla Mostra fiorentina del Fiorino. Al pittore Breddo è stato assegnato il Premio degli Editori e degli stampatori.

● Il piano di quella che si chiamerà Bibliotheca Bononiensis Licinii Cappelli « Scriptores Latini » è stato impostato sotto la direzione dei Professori Funaioli e Perrotta dell'Università di Roma e con la collaborazione dei Professori Arnaldi di Napoli, Castiglioni di Milano, Marchesi di Padova, Paratore di Roma, Riposati di Milano, Rostagni di Torino. Circa duecento saranno i testi di letteratura latina, dalle origini al sesto secolo che comporranno la collana, in bella edizione rilegata in tela con impressioni in oro, formato 12 × 19. Ciascun volume conterrà un testo criticamente riveduto secondo gli studi più aggiornati, una breve prefazione in latino, un apparato critico e note esegetiche in latino, note bibliografiche ed indici. Una decina di volumi saranno pubblicati ogni anno. Un prospetto editoriale annuncia già il titolo ed i nomi dei commentatori dei primi ventiquattro volumi.

SOCIALISMO FLOREALE

Vi è una enorme difficoltà d'intesa nelle masse che aspirano ad un ordine sociale tale che accomuni il diritto e crei il bisogno della cooperazione. Molti esempi son tratti dal mondo animale per dare risalto alle notevoli necessità della convivenza, ed assurge a primo coefficiente della vita consorziale dell'Uomo la rispondenza di comuni requisiti.

E' assai semplice e facile il constatare come gl'insetti sociali armonizzino le loro attività e come tutte le società animali coordino il loro lavoro, di modo che ne risulti un'intima complessiva opera che si conclude a beneficio comune. Ma in nessun caso, dalle api alle formiche, nella compagine della società che rappresenta comunione di lavoro in unica risultante di vita collettiva, può rappresentarsi l'armonia che esiste nel complesso florale di un capolino, dove il convegno dei singoli perde tutti i segni della individualità, per assumere unico definitivo aspetto ed unica forma di coordinamento funzionale. Nel meraviglioso popolamento delle *Compositae*, la morfologia si adatta al disegno unitario di infiorescenza e supera nell'aspetto armonico dei costituenti, tutti gli schemi di consociazione, confondendo nell'aggruppamento la individualità, fino a dare la sensazione della *unità di massa*.

Nella comune *margherita* il fitto consorzio di fiori campanulati gialli e la bianca raggiera di fiori ligulati, dà la sensazione di due numerosi ritrovi per reciproco accordo, tali da formare un complesso che il volgo sarebbe incapace di distinguere nei costituenti. Lo chiama, infatti, fiore. Esprime, nel chiamarlo, l'unità. Eppure è una moltitudine che può essere ben distinta ad occhio nudo. Una gran folla ordinata e organizzata, non soltanto con unità d'intenti, ma con presupposti armonici di uniformità. L'appariscenza della funzione vessillare, allora sorprendente, è una dimostrazione delle attitudini concordi dirette al conseguimento di utilità comune. La vita di relazione che ne deriva, è relativa a quella precisa forma biologica cui partecipa ogni elemento dell'insieme.

Se la individualità dovesse prevalere sui diritti sociali del fogliame, si avrebbe l'ipersviluppo di poche foglie. All'eccezionale caso di disordine corrisponde notevole detrimento nella moltitudine. Il caso è meglio chiarito dalla natura coi fenomeni di *eterofillia*, per cui ogni indizio di possibile sopraffazione scompare. Le foglie di edera si modificano fino a diventare irriconoscibili al confronto della forma tipica. Ma pure allora è mantenuto il rigore fillotassico, con meraviglioso adattamento di reciproco vantaggio. La foglia riduce il suo lembo a favore di quella che precede sulla medesima ortostica; ma, a sua volta, ottiene lo stesso vantaggio — si direbbe il compenso — da quella che la segue. Un'armonia prestabilita regola l'organizzazione della Cormofita, della pianta più facilmente considerata dal profano, quel corpo organizzato che si differenzia in modo sbalorditivo, quasi in numero infinito di dimensioni e forme, attraverso il tempo e nei vari luoghi dello spazio, sotto le più svariate influenze di suolo e di clima. E non soltanto fenomeno di meticolosa gerarchia. Gli organi, come le individualità, attingono alla inesauribile fonte di ricchezza, alla energia solare, il loro impulso e tutti i beni della vita. Attingono con tutti i mezzi — quasi come da un continuo atto di fede — dal perseverante lavoro. Lavoro che edifica, che è miracolo di eccelsa armonia, segno indelebile di un purissimo amore, riflesso dell'Eterno. Cosa comune, nel regno vegetale. Le piante combattono, per questo, senza titubanze, la lotta per l'esistenza e per la sopravvivenza del più forte, in piena fiducia nelle realtà fatali, che assicurano la perpetuazione e la diffusione della specie. Ma con ciò si rientra nei grandi misteriosi problemi della vita. Oltre a quell'armonia raggiunta, c'è ancora l'armonia da raggiungere nei rapporti coi vari fattori dell'ambiente. Il socialismo floreale, allora, è un punto fermo che va considerato. All'unità individuale, si sostituisce l'unità di massa. Sorprendente per quanto riferibile alla vita di relazione, specialmente nei riguardi della zoidiofilia, rimane inalterato il comportamento reattivo dell'insieme. L'assesso sociale è vantaggioso di per sè, come equilibrio di soddisfazioni reciproche. In questo è compreso il più utile concorso a valorizzare le possibilità florigene. Il luogo, il tempo, le circostanze giuocano le loro parti. La vita si orienta alla reazione più opportuna. Gli organi, in ultima analisi, concorrono alla medesima finalità, che definitivamente si esprime nella funzione florale. In essa converge tutta l'attività dell'organismo. La realizzazione del cooperativismo tra le parti è massima nella infiorescenza. Convegno ricco di forme, di dimensioni, di colori, di odori e di attrattive irrivelate. Ogni elemento partecipa alla vita comune con l'apporto del proprio contributo. Ogni prerogativa d'individualità o di gruppi (pensiamo alla cleistogamia) è adatta al raggiungimento di finalità spesso assai male interpretate dall'uomo. Ma in ogni caso, sublime, magnifico, esempio senza confronti di esattezza e d'impegno nella divisione del lavoro. Unione senza limiti fino al bisogno. Quando si arriva alla soddisfazione la limitazione subentra, opportuna, misurata, precisa. La disposizione degli elementi sociali è ordinata. Varia meravigliosamente nelle varie infiorescenze: definite, indefinite, composte. In tutte, unità e armonia deliziosa che edifica e incanta nella dolcezza della suprema poesia. Poesia che si diffonde, che dà gioia e impulso, che invita alla serenità del godimento ed elargisce i copiosi beni delle sue segrete fonti. Non soltanto ai pronubi, che accorrono numerosi. Il sovrano dei viventi, l'uomo, che ne ammira le virtù, trae dal fiore immensi vantaggi: dal godimento estetico, alla espressione simbolica e allo sfruttamento di utilità economica.

La storia del mondo vegetale, è assai incerta; precorre certamente di milioni di anni quella della umanità ed è assai difficile trovare documentazione sicura intorno alla evoluzione del fiore. Errante e pseudante, non è che fondamento colonnare di una teoria che trova l'aperto contrasto d'incolmabili vuoti. A noi gioverebbe conoscere molto di ciò che ha generato il monocentrismo e il policentrismo del convegno floreale. Ma, anche se grossolanamente, quando riusciamo a scoprire un cointeresse di unità, affermiamo un principio sociale che apre la via alla comprensione della concordanza funzionale a fine unitario e a vantaggio dei singoli, c'impegniamo a riconoscere necessità della nostra stessa vita consorziata. E inutilmente tentiamo di sfuggire a quello che si avvera in corrispondenza a fatti umani. Il finalismo che si buttò giù con argomentazioni filosofiche, dà pur sempre ragione a Sprengel e al nostro grande Delpino. E a farlo apposta, sembra che lo stesso idealismo che suscita l'umanità a consociarsi, trovi riscontro nella molteplicità degli ipsofilli che tentano di pervenire alla dignità degli antofilli coi quali condividono la gioia di vistosi colori. Un appressamento fervoroso, senz'ombra di gelosia. Il giardino fiorito ci offre grandi possibilità di osservazione: *Anthurium*, *Bilbergia*, *Bougainvillea*, *Poinsettia*. Nomi che ricorrono tutti i giorni, osservando nella lussureggiante dovizie della vegetazione dovunque, nomi che commuovono, nell'intuire e nel comprendere tutta la espressione di una esistenza. Gli ipsofilli che sono forme intermedie tra le foglie proprie della pianta e i petali della corolla, brattee, spate, espansioni qualsiasi di natura petaloidea, sembrano superbe manifestazioni di alta simpatia, di coerenza sociale, di volenterosa cooperazione, di efficace finalismo armonico.

Tra i vegetali, dunque, è possibile parlare di un istinto sociale assai spiccato.

Socialismo. Nome vuoto che si riempie di dolcissima armonia. Senso di angoscia che si attenua in verità trascendenti. Povertà e ricchezza che si identificano nella realtà di vita organizzata; segno di potenza che si esprime in proficuo, immediato, definitivo assetto e di concorde azione. Ci si sente ristorati dal considerare la scomparsa del senso di egoismo che domina gli atti umani. Esempio vivo di socialismo la infiorescenza, il tutto in armonia, l'unità di massa: gioia inconcepibile che non è la sola gioia di vederlo. Ma per comprendere bisogna avere lo animo aperto alla espressione della Natura che trionfa. Senza cedere allo inveterato simbolismo, abbandonando le idee tradizionali e la confusione delle strane chimere. Concentrarsi nella massa fiorita; grande o piccola, ricca o povera; indovinare il significato delle transizioni, il passaggio dei sepali alla dignità petaloidea, delle brattee a coadiutrici della funzione vessillare del fiore, dal dicasio al monocasio, onde scoprire con quanta umiltà e con quanta fede le tipiche forme di cima bipara passano a forme meno ricche, ma non meno belle, nè meno suggestive. Sempre unità sociali meravigliose. Anche quando le cime elicoidi di *Geranium* passano a scorpioidi, poichè in natura l'organizzazione non ha preclusa la via alla perfezione. Così dimostra la cima scorpioide dell'*Alchemilla*. Ascesa faticosa attraverso la graduazione della concordanza e la definizione delle forme: ascesa che secondo gli studiosi non è che sforzo di conquista che segna, man mano, le tappe della evoluzione.

Notevole, in ogni caso, è sempre questo: nell'unità floreale le parti si accordano secondo una finalità da raggiungere insieme. L'uomo si acqueta pensando alla uniformità e sempre sbaglia. Perchè il segreto dell'organizzazione sociale è nel sapere ordinare le forme. E in questo, più sono le dissomiglianze più diventa difficile, ma più meraviglioso diventa il raggiungimento dell'accordo. La integralità nella costituzione individuale, nuoce al coordinamento degli individui. La individualità completa nel consociarsi fa serie; la incompletezza permette il coordinamento; la molteplicità di forme coordinate, danno una entità organica. Nell'uomo la costituzione è tale da permettergli l'autonomia, fatta eccezione la necessità di ordine sessuale che induce all'accoppiamento. Ma l'uomo, dal punto di vista sociale crede di essere tanto superiore alle individualità considerate e conta di realizzare la vita consorziata giovandosi delle sue prerogative intellettuali e morali. Senza tener conto, spesso, di quello che ci insegna la Natura. Senza pensare a quello ch'è la grande verità del suo particolare e naturale stato d'indipendenza, alle facoltà del suo cuore e della sua intelligenza, nella prigionia di rigorose teorie, legato tenacemente dalle leggi e portato dall'egoismo a limitare la libertà degli altri.

Un altro socialismo. Forse anche perchè lo stesso uomo non ha mai meditato sulla infiorescenza, quando glie l'hanno offerta in omaggio, per rendere più lieta la sua festa. Lo stesso uomo che non si è mai interessato di guardare, sullo stesso asse superbo, il più strano e svariato assetto di fiori consociati. Fiori e fiori, molti fiori, tanti fiori insieme; in pieno accordo. Ma non tutti gli stessi: ricchi e poveri, belli e brutti, grandi e piccoli: fiori ermafroditi, unisessuali, fertili, sterili, con o senza apparato vessillare, ecco il socialismo delle Angiosperme.

Il dolore della incomprensione si diffonde nel tormentoso agitarsi della vita. Da esso nasce l'ostinazione alla conquista, l'ambizione del bene, la corsa all'impazzata verso il vano segno della felicità. Ma le piante insegnano tante cose, ricche di esperienza e predisposte all'abnegazione. Venute al mondo prima assai dell'uomo hanno saputo sacrificarsi per ogni essere sorto dopo di loro; sanno vivere amando e insegnano ad amare.

Incontro negli incolti il *Lamium amplexicaule*. Modesto e delicato. Ha molti dei suoi fiori cleistogami. Vuol dire che non si aprono mai. Sul medesimo asse il dimorfismo florale è sorprendente, tanto da far credere agli stessi botanici a «un'aberrazione dalla legge della prevalente staurogamia» (Béguinot). Ma è nello sterminato campo delle ipotesi che si tenta demolire il meraviglioso edificio della cooperazione biologica. Solamente Goebel si avvicina alla nostra conclusione teleologica, considerando la cleistogamia un arresto di sviluppo per difetto di nutrimento locale. E ciò può incoraggiarci a ritenere che la disposizione dei fiori sull'asse è una prova di concordia e di solidarietà degli individui nell'insieme. Quando la vigoria della pianta e la disponibilità del substrato è maggiore, i fiori sono cosmogami, ben costituiti, efficienti. Sono dunque i primi fiori, quelli della regione basale della zona autogena. Poi, man mano che la pianta va prendendo vigore, o man mano che le disponibilità nutritive del substratum diventano più esigue, i fiori che intanto occupano la regione apicale, diventano cleistogami, piccoli, rudimentali, chiusi, accontentandosi del poco che l'organismo dispone. Ma la concordia raggiunge il massimo del possibile rendimento; poichè questi fiorellini sono completi e ben costituiti sessualmente e producono semi perfettamente fertili. Fiori belli e brutti, ricchi e poveri, contenti dell'unità sociale servendo la Natura. Provvidenza meravigliosa, per la specie. Essa può, in tal modo espandersi oltre l'areale che consente l'alleanza coi pronubi, essendo i cleistogami indipendenti realizzatori dell'autogamia. Nello sfoggio del lusso corollino, nella modestia di una insufficiente corolla; nel prestigio delle relazioni con l'ambiente, nella solitudine dell'abbandono; nella piena soddisfazione dei bisogni trofici e nell'assoluta penuria di nutrimento, l'asse fiorito glorifica la Natura, miracolo anch'esso dell'unità sociale.

Alfio Musmarra

LA CONDIZIONE DELLO STILE

Continuazione dalla pag. 1.

noscere sotto il segno dell'arte. Il disagio, il contrasto, la stonatura che si avvertono ritrovando qualcosa della cronaca in una narrazione artistica, derivano dalla circostanza che il dato cronachistico v'è rimasto allo stato primitivo e, più che una provvisorietà di giudizio storico, accusa un'insufficienza di lavoro letterario. Buon lavoro, d'altra parte, di cui è suscettibile (e bisognoso) sempre che lo scrittore non s'accontenti di servirsene troppo alla svelta, come d'un materiale refrattario a un uso più duraturo e precluso a una risonanza più intima.

Non bisogna aver paura di valersi della cronaca. Occorre saper servirsene con libertà e rigore, portando alla luce quanto di poetico e di resistente si nasconde nella nostra situazione, rispetto ad essa, di attori e spettatori. E se c'è chi considera l'intervento della cronaca nella narrativa come esiziale alla autonomia artistica della narrativa (riducendo così la questione a una faccenda di contenuti, che col loro variare migliorerebbero o peggiorerebbero la narrativa), non manca chi ne propugna sempre maggiore l'accettazione e l'intrusione, con la conseguenza di renderla via via più passiva, inerte, gravosa. Leggevamo ultimamente che «la loro esperienza, il loro senso di prospettiva storica, la loro morale, gli scrittori devono usarli nell'interpretare la cronaca, i fatti di tutti i giorni, perchè soprattutto da questa interpretazione della cronaca si possa metter ordine nella cronaca stessa, si possa dare a tutti il modo di valutare questi fatti per quello che sono: si possa cioè cominciare una società».

Anche un fatto di cronaca, messo a fuoco con studio dello scrittore, può fornire materia d'arte. Purchè nel passaggio attraverso la depurazione dello stile, ch'è piuttosto un fissaggio (senza che ciò implichi un abbellimento), la cronaca perda quel che c'è in lei di precario e acquisti un accento, una risonanza che sappia già, in certo senso, di memoria. E oggi noi siamo di continuo tenuti a prender nota del diverso sfruttamento che qui se ne tenta e lì se ne realizza, in forme d'arte diverse a seconda della diversità dei temperamenti e degli interessi, in maniera apertamente lirica e cantata in alcuni, strettamente scientifica e vigile in altri.

Compito della critica resta il salvaguardare la distinzione tra documento o cronaca e quel romanzo o quel racconto che non s'accontentino di rimanere in una zona documentaria o cronachistica. Il contenuto si riscatta e nobilita nella forma. E, sempre, «narrativa vince cronaca». «Resti ben fermo che l'attitudine di colui che scrive mosso da passioni pratiche per ottenere una immediata rispondenza nelle passioni sociali, politiche, morali del lettore, è profondamente diversa da quella di chi si propone l'espressione di immagine e di ritmo che è nell'opera d'arte». Affermare il contrario è demagogico; oppure è proprio di gente che non s'intende d'arte o che volentieri ne fa a meno.

Quant'a noi, non abbiamo aspettato il giorno d'oggi e l'opinione d'altri per accorgerci e testimoniare che alcunchè è cambiato sul serio nella coscienza letteraria italiana, e quindi nel modo di vedere, sentire, descrivere, ritrarre, giudicare cose ed uomini, fatti e sentimenti. Meno ancora abbiamo tardato ad avvertire che nell'immancabile attuale prevalenza della narrativa è opportuno distinguere, autore per autore, opera per opera, il necessario e il vitale da quanto vi s'insinua e nasconde di semplicemente mimetico e d'irrimediabilmente incostante. E questo ci riconferma nella persuasione che il problema del rinnovamento narrativo italiano è sentito e studiato dai migliori come un problema di stile. Gli altri non contano. Non hanno mai contato. Essi non hanno nemmeno il sospetto che la vera letteratura ha conti da rendere soltanto alla letteratura; e che i conti della letteratura sono lunghi e faticosi, anche se può sembrare che i colpi e i contraccolpi della vita li scorcino e li saldino alla brava. Ma non è intorno a costoro che noi dobbiamo intrattenerci.

Enrico Falqui

● Diamo notizia dei più importanti argomenti discussi dal Consiglio Nazionale dell'U.C.A.I. nella seduta del 23 aprile:

1° Rapporti con l'Association Internationale des Arts Plastiques: avendo detta Associazione richiesto il parere dell'U.C.A.I. in merito al progetto del proprio Statuto nonchè alle principali attività da svolgere, il Consiglio ha esaminato il progetto in questione e concretato le relative osservazioni. Quanto alle finalità dell'Associazione, ha suggerito di tener conto di alcuni argomenti già proposti dall'U.C.A.I. all'Unesco, in occasione della Conferenza Internazionale delle Arti, promossa dall'Unesco a Venezia nel settembre 1952.

2° Rapporti col Segretariato Internazionale Artisti Cattolici di «Pax Romana» (Friburgo): si aderisce alla proposta di convocare il S.I.A.C. a Bonn (Germania) nel periodo 7-12 agosto, in occasione dell'Assemblea plenaria di «Pax Romana»; così pure di porre all'o.d.g. il commento all'Istruzione del S. Uffizio sull'Arte Sacra.

3° Conferenza Unesco su «Le rôle et la place de la musique dans l'éducation des jeunes et des adultes» (Bruxelles, 29 giugno-9 luglio): udita in proposito la relazione del Consigliere M° Silvestri, si delibera di inviare un rappresentante a Bruxelles.

● *Firenze* - «Chiostro Nuovo» - U.C.A.I. Segnaliamo fra le varie attività del mese di aprile un Concerto del duo pianistico Pettazzoni - Morpurgo; alcune conferenze sui valori musicali d'America, illustrati dal professore Hans Nathan, con audizione di dischi e la collaborazione del soprano S. Turash.

● *Genova* - Il soprano Angelina Sciaccaluga Gallina, della Sezione genovese U.C.A.I., ha tenuto un Concerto presso il Lyceum di Milano sabato 18 aprile. In programma liriche di autori italiani e stranieri.

● *Roma* - Il 23 e il 25 aprile il Maestro Mons. Domenico Bartolucci, vice direttore della Cappella Sistina, consigliere della Sezione Romana U.C.A.I. - ha diretto due Concerti di Sacre Istorie di Giacomo Carissimi all'Oratorio del SS. Crocifisso.

● Il 26 aprile, presso il Pontificio Ateneo di S. Anselmo, a Roma, il rev. P. Sebastiano Bovo O.S.B. ha tenuto la 3ª lezione del Corso di Cultura Religiosa per Artisti su «Mentalità Cristiana».

CONTRIBUTO A UNA BIBLIOGRAFIA «VOCIANA»

18

— *Il «Gruppo Fiorentino»* (della *Voce*: il titolo è di De Robertis), «Voce», 15 aprile 1915. [Con una nota di G. De Robertis «per illustrare un trimestre di discussioni e contumelie che si son volte intorno e contro la *Voce*, specialmente a Roma»] [«Poche lettere di pochissimi letterati possono valere per documento di sincerità e di giudizio schietto come tutte quelle di Renato Serra (...). Un epistolario di Serra un giorno sarà tutta una scuola morale, e dentro vi si troveranno studi e bozzetti letterari da illuminare diversamente la attività di questo incomparabile scrittore, in apparenza distratto e pigro, ma pieno di fervore e d'impeto lavorativo (...) G. De Robertis»].

— *Esame di coscienza di un letterato*, «Voce», 30 aprile 1915.

— *Numero unico de La Voce*, 15 ottobre 1915, a cura di G. De Robertis. Scritti di: A. Panzini, G. Prezzolini, C. Angelini, A. Soffici, G. Papini, F. Agnoletti, A. Grilli, T. Neal, G. De Robertis.

— *Epistolario*, a cura di L. Ambrosini, G. De Robertis e A. Grilli, Firenze, 1934.

— *Scritti*, a cura di G. De Robertis e A. Grilli, Firenze, 1938 [2 voll.].

— *Scritti in onore di Renato Serra*, Milano, 1948. Scritti di: Angelini, Baldini, Bigongiari, Bo, Comandini, Contini, Flora, Gargiulo, Giannessi, Grilli, Lipparini, Macrì, Momigliano, Pancrazi, Peritore, Spallicci, Valgimigli.

SGROI C.: *Tormento di due generazioni*, Catania, 1935.

— *Giornali e riviste a Firenze nel principio del secolo*, «Libro italiano», novembre 1938.

— *Prospettive letterarie*, Bologna, 1940.

— *B. Croce, svolgimento storico della sua estetica*, Messina, 1947.

SICILIANI L.: *Studi e saggi*, Milano, 1913.

— *Volti del nemico*, Milano, 1918 [Papini...].

SIGILLINO N.: *A. Onofri*, «L'Impero», 20 ottobre 1927.

— *Parnaso contemporaneo*, Roma, 1940.

— *Itinerario di una rivolta critica* [Cecchi, Serra, Pancrazi, De Robertis], «Fiera letteraria», 1° aprile 1951, [Borgese, Tilgher, Boine, Papini, Thovez], «Fiera letteraria», 8 aprile 1951.

SIGNORILE M.: *Trent'anni di poesia italiana*, Milano, 1932.

SILIPO A.: *La nuova letteratura italiana. Gli inizi: il «Leonardo», «La Voce»*, «Libro italiano nel mondo», aprile 1942.

SILLANI T.: *Mare Nostrum*, Milano, 1937 [Slataper...].

SIMENES G.: *Visita a G. Papini*, Città del Messico, 1935.

SLATAPER S.: (Anche per gli scritti di Scipio Slataper v. «*Indice della Voce*», a cura di E. Falqui).

— *Corrispondenza da Trieste*, «Goliardo», 1° febbraio 1907.

— *Lo spiritismo del Tasso*, «Palvese», 17 novembre 1907.

— *L'Università italiana a Trieste*, «Giornalino della Domenica», 6 dicembre 1908.

— *Lettere triestine*, «Voce», 12 febbraio 25 febbraio, 11 marzo, 22 aprile, 24 luglio, 9 settembre 1909.

— *Ai giovani intelligenti d'Italia*, «Voce» 26 agosto 1909 [«Usciamo un poco nella vita»].

— *Il Futurismo*, «Voce», 3 marzo 1910.

— *Perplessità*, «Voce», 16 novembre 1911.

— *Trento e Trieste*, «La Voce Trentina», 1° novembre 1911.

— *L'avvenire nazionale e politico di Trieste*, «Voce», 30 maggio, 6 giugno 1912.

— *Scritti di C. Michelstaedter*, «Voce» (Bollettino bibliografico), 26 settembre 1912.

— *Il mio Carso*, Firenze, 1912 [trad. in francese da B. Crémieux: *Mon frère le Carso*, Rieder, Parigi, 1921].

— *Come è sentita la guerra a Trieste*, «Resto del Carlino», 8 settembre 1914.

— *Preparazione militare austriaca*, «Resto del Carlino», 11 settembre 1914.

— *L'Adriatico e la Triplice*, «Resto del Carlino», 16 settembre 1914.

— *L'Austria e l'impero degli Absburgo*, «Resto del Carlino», 19 settembre 1914.

— *I diritti nazionali si affermano con la guerra*, «Resto del Carlino», 10 ottobre 1914.

— *La storia della monarchia absburghese*, «Resto del Carlino», 18 dicembre 1914.

— *Il valore di un anniversario* (G. Oberdan), «Resto del Carlino», 21 dicembre 1914.

— *La vita rinasce sulle rovine di Avezzano distrutta*, «Resto del Carlino», 19 gennaio 1915.

— *Il confine naturale d'Italia*, «Resto del Carlino», 3 marzo 1915.

— *I confini necessari all'Italia*, Torino, 1915.

— *Le strade d'invasione dall'Italia in Austria*, Firenze, 1916.

— *Ibsen*, (con un cenno di A. Farinelli), Torino, 1917.

— *Scritti letterari e critici*, a cura di G. Stuparich, Firenze, 1920. [«Gli amici e quei pochi che hanno seguito Scipio Slataper sin dal principio, lo ritroveranno qui rinfrescato di fisionomia e forse un po' più unito; coloro che lo conoscevano da *Il mio Carso* e dall'*Ibsen*, potranno rifarsi dalla sua varia opera di scrittore senza bisogno di rintracciarlo in giornali, riviste e rivistine oggi difficilissime a trovare», G. Stuparich].

— *Scritti politici*, a cura di G. Stuparich, Roma, 1925.

— *Lettere*, a cura di G. Stuparich, [3 voll.], Torino, 1931. [«Queste lettere avvincono come un romanzo. L'a. stesso, scrivendole, ebbe l'impressione di preparare il materiale per un romanzo, che avrebbe scritto dopo *Il mio Carso* e intitolato *le tre amiche* (...) l'epoca è tra il 1910 e il 1913. Nello sfondo, al centro, c'è Trieste, il mare, il Carso, la vita di Trieste: tutti gli avvenimenti partono da questo centro e tutti vi ritornano. Da una parte c'è Firenze, più con la natura sua che con l'arte, più con gli uomini e le idee moderne (*la Voce*) che con la sua vecchia tradizione letteraria. Dall'altra, Amburgo col suo porto, il *Kolonial Institut* e i suoi incantevoli dintorni; e in iscorcio Vienna, Praga, Berlino (...). Nel breve corso delle vicende esterne, in soli quattro anni, assistiamo a uno sviluppo e a una maturazione interiore, sorprendenti. Il giovane esaltato diventa uomo, la sua complicazione cerebrale e fisiologica si risolve in complessità organica e equilibrata. Ed è forse qui che consiste il maggior interesse di questa materia da romanzo (...). Alcune lettere sono diventate, con piccoli cambiamenti, pagine di *Il mio Carso*»: G. Stuparich].

— *Epistolario*, (1906-1915), Milano, 1950. [Molti uomini vociani; molte ore vociane: lettere a Gianni e Carlo Stuparich, a G. Prezzolini, a G. Papini, a A. Soffici, G. Amendola...]. [«Non sarà dunque innaturale scorrere gli epistolari dei vociani, per lo stesso premere ad ogni istante di un dato biografico e sperare di scoprire, un giorno o l'altro, qualche loro diario di *coeurs mis à nu*. Davvero le vicende della *Voce* tendono a divenire, per bocca stessa di alcuni vociani, storia sentimentale, con scoperto candore, e insieme autoritratto. In Slataper: «Domenica son stato a pranzo da Jahier; caro e forte ragazzo con cui ce l'intendiamo bene. Siamo di una razza interna abbastanza robusta. Può essere che l'arte mi manchi, ma non quella cosa di diritto che è come il principio di un'epoca. Ma l'arte non manca affatto». La lettera dell'8 marzo 1910 a Soffici è come il manifesto di quello che avrebbe dovuto essere la *Voce* in quel periodo decisivo, e rimane di Slataper una delle più aperte dichiarazioni. Tutte le lettere a Soffici, con le professioni di ammirazione che contengono, rivelano rapporti che, sulla scorta di altri scritti, sarebbe molto più arduo definire. Il ritratto di Cecchi che appare in una di queste lettere, mosso e sorvegliato insieme, non lo troveremo tanto facilmente altrove nelle opere di Slataper: «Non capisci che Cecchi in quell'ora faceva la requisitoria contro tutto un mondo che io, e forse anche Prezzolini, esprimendo sarcasticamente credevo di aver superato?... Dicevo come può dire soltanto uno che d'un tratto si sia sentito mancare ogni fondamento di vita, e in quell'attimo abbia saputo creare dalla sua anima lo scoglio su cui aggrapparsi, e vivere di licheni e di gusci di mare, ad ogni ora sbattuti dalle ondate contro i frastagli acuti del proprio isolotto, ma sempre di nuovo su dritto a pigliar la furia della realtà vitale in pieno petto. Intendi? Cecchi s'è nutrito del proprio sangue», C. Gorlier].

(Continua).

C. M.

Istituto Poligrafico dello Stato - G. C.
Direttore responsabile Pietro Barbieri
Registrazione n. 898 Tribunale di Roma